

Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro • TIPOMETRÍAS



SEBASTIÁN GARCÍA-GARRIDO



Ilustración para el cartel sobre la Carta de la Tierra. SGG 2010

Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro

Tipometrías: creación artística con tipos móviles de madera

Sebastián GARCÍA-GARRIDO



Santa Catalina (c. 1505-1507), grabada a buril por **Alberto Durero**, testigo y precursor de la imprenta y artes del libro, el más admirado artista de la historia, cuya rotundidad y expresividad del trazo siempre han despertado mi más profunda identificación personal. Una de las obras presentes en la reconstrucción de la mítica colección de Hernando Colón (1488-1539), hijo del Almirante descubridor de América. “Este singular personaje, miembro del séquito de Carlos V, logró reunir una de las mejores bibliotecas de corte humanista de su época, con alrededor de 15.000 volúmenes bibliográficos, y unas tres mil estampas de los mejores grabadores europeos del momento pertenecientes a las más importantes escuelas artísticas en cuyos mercados se nutrió a lo largo de sus múltiples viajes”.

Francisco Calvo Serraller 2013

A Alberto Durero, a Julián Álvarez Villar —mi director de tesis doctoral— y a Rafael León —en las conversaciones sobre la imprenta, el papel, las artes del libro, y sobre tantas otras cosas—, mis maestros más apreciados, a quienes debo mencionar como tributo, de todo lo que sigo aprendiendo y disfrutando de ellos, en los créditos de este libro.

I+Diseño. Colección BELEROFONTE para la difusión de la Cultura Clásica Contemporánea
© Texto Sebastián García-Garrido. Área de Dibujo
Escuela Politécnica Superior. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
estudio.sggarrido@gmail.com www.sebastiangarciagarrido.org
© Texto de la presentación José Bonifacio Bermejo Martín
© Imágenes Sebastián García-Garrido y sus autores

Impreso en España

ISBN: 978-84-616-9183-8
Depósito Legal: MA-576-2014
Edición: 1000 ejemplares sobre papel Creator Silk de 150 grs.
Cubierta sobre cartulina de 350 grs.
Compuestos con la familia tipográfica *Agilita*, diseñada por Jürgen Weltin, Alemania 2006.

Producción: Imagraf Impresores



Esta publicación ha sido realizada con financiación de la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía obtenida mediante concurso público

Índice

Presentación

Introducción. Los tipos móviles de madera occidentales como patrimonio cultural	11
Creación y evolución de los tipos móviles de madera	22
La imprenta en occidente	32
De la entalladura a la xilografía	40
De la caligrafía a la tipografía	41
Tipografía y artes del libro	47
La forma de la letra	55
Identidad y caracteres territoriales a partir de las tipografías	57
Creadores de tipografía	67
Picasso, creador del cubismo y de la incorporación de la tipografía en la pintura	76
Letras y tipos en el arte contemporáneo	78
Proyecto <i>Tipometrías</i> para el Milenario de los tipos móviles de madera	83
En los principios del sentimiento espiritual en el arte	86
Libre juego entre los signos del lenguaje y las formas del arte	92
La inspiración constructivista y del arte geométrico	93
Arte y diseño en los principios del movimiento moderno	98
Constructivismo y Arte geométrico Iberoamericano	104
Precedentes en la trayectoria personal	117
La lengua de Hispania, de Alfonso X a los Príncipes del Renacimiento	141
El proyecto completo <i>Tipometrías</i>	148

Selección de obras	151
--------------------	-----

Selección bibliográfica	189
Nota biográfica	193
Anexo 1. Referencias sobre el proyecto <i>Tipometrías</i>	197
Anexo 2. Referencias documentales sobre su obra de creación plástica anterior	201

Presentación

Estamos ya acostumbrados a percibir y asistir continuamente a nuevos impulsos creativos que la sociedad y sus artistas generan, quizá con la mayor abundancia y velocidad que nunca se había experimentado. Los medios materiales y las capacidades intelectuales de los creadores contemporáneos producen torrentes de estímulos que acaban desembocando en un extenso estuario que es el mundo global en el que transcurren nuestras vivencias. Esto puede producir una saturación de mensajes y sensaciones que son difícilmente descifrables en su totalidad y que podrían restar valor a muchas de esas manifestaciones.

Es por ello gratificante encontrarse con proyectos artísticos sólidamente contruidos y fruto de un trabajo continuado y extenso que afloran a través de pequeños pero importantes conceptos que, como la punta de un iceberg, se hacen visibles anunciándonos un mayor calado. Al recorrer los contenidos de este libro he podido comprobar que estamos ante una de estas circunstancias. Partiendo de unos elementos primarios como son la madera, reflejo de la naturaleza como origen de todas las cosas, la destreza de la artesanía, con su capacidad utilitaria de facilitar la vida del hombre, y el pensamiento puesto al servicio de la reflexión sobre todo lo que nos rodea, Sebastián García-Garrido crea en una línea original, rica e interesante para la contemplación de su obra.

El tipo de madera, un objeto que podríamos calificar de industrial, cotidiano, técnico, instrumental o común, se constituye en eje de este proceso. El artista lo deconstruye:

“En lo que se refiere al tipo móvil de madera, éste ha perdido la función para la que fue creado y despojado de ésta adquiere en sí mismo la posibilidad de ser considerado y mirado como elemento exclusivamente estético, ya sea como reflejo de la letra que interpretó, sola, o en una palabra relativa a un concepto definido. En este sentido de referencia a un concepto o nombre propio, aumenta las posibilidades expresivas de la obra en el sentido específico que comunica”.

Y lo hace en un proceso minucioso de trabajo e investigación, largo en los años, y en el que ha ido acumulando el conocimiento y la experiencia de alguien dedicado al trabajo intelectual. Su formación le permite adentrarse en el legado cultural de la escritura y la imprenta en todas sus manifestaciones, así como de las demás artes gráficas. Desmenuzando concienzudamente todos los recorridos de la cultura escrita y su evolución, va tejendo un proceso de reflexión científica a lo largo de la obra que le permite luego establecer un diálogo entre los conceptos históricos del tipo móvil, en especial el de madera, y nuevos significados estéticos y conceptuales. Las formas que sirven para transmitir mensajes se ven ahora como mensajes en sí mismas, en un proceso de profundización en el conocimiento.

De esta forma consigue llegar a su meta, la creación artística. No es frecuente que un autor explique detalladamente los pasos que le llevan a proceder de una determinada forma y con una determinada materia. En el caso de Sebastián García-Garrido es así y eso nos permite comprender mejor la significación de sus creaciones. Es, por tanto, un valor añadido a sus obras este complemento documental que nos ofrece y que podemos seguir en este libro que enmarca y resume la labor del artista. Estamos, por tanto, ante un trabajo sólido y justificado que nos permite reflexionar sobre nuestra propia cultura.

José Bonifacio Bermejo Martín

DIRECTOR DEL MUSEO IMPRENTA MUNICIPAL-ARTES DEL LIBRO. MADRID

Introducción

Los tipos móviles de madera occidentales como patrimonio cultural

Para existir cada persona necesita dar testimonio de su vida diaria, expresar su capacidad creativa y preservar los trazos de su historia. Esto solamente es logrado a través del patrimonio cultural¹

Esta monografía es resultado del proyecto de investigación básica y aplicada a la creación artística de la obra que se viene realizando desde 2011 y cuyo conjunto se denomina *Tipometrías*. Es ante todo una iniciativa de conservación de bienes del patrimonio artístico y cultural, como son los tipos móviles de madera, mediante la difusión de su conocimiento y realidad como pieza de interés especial, y la puesta en valor de los mismos mediante la investigación previa y la incorporación en obras de creación artística, como elogio a la Lengua Española y las Artes del Libro, como alma y cuerpo de su origen. Los referentes del estudio son, por tanto, el nacimiento y evolución de nuestra lengua, desde la caligrafía y los códices manuscritos hasta el desarrollo de la imprenta, los primeros libros impresos en España, los inicios y evolución de la tipografía destinada a la literatura y las grandes obras editadas en nuestro país. Por otra parte, se retomará la aparición y desarrollo del texto en la obra pictórica, desde el nacimiento del cubismo, y las bases del constructivismo y el arte geométrico, como medio para hacer posible esa integración de los caracteres tipográficos y la composición plástica. Constructivismo y arte geométrico con especial referencia a nuestro ámbito cultural iberoamericano y español, respectivamente, sin que en nuestro caso sea silenciado lo que se hace en otras culturas en el mismo sentido, puesto que resulta una correlación muy fructífera la referencia a grandes nombres, como puedan ser Paul Klee, Max Bill, Bruno Munari, Piet Mondrian o Josef Albers.

El estudio avanza rápidamente hasta la evolución de este sistema, a través del diseño de las tipografías y los rasgos que estas piezas de nuestro patrimonio guardan en la propia nobleza de la madera, y los restos de las tintas y el uso. Saltamos a la reinención de la imprenta en la Europa Renacentista, en cuyo marco se recopilan y conectan los datos que ayudan a construir una secuencia sobre la creación y aplicaciones de los tipos móviles en España. Se trata, en este sentido, de construir esta evolución desde nuestro país, en un estudio comparado que incluye los principales referentes internacionales, como una realidad global que ha sido poco estudiada. Siendo parcialmente tratada, e incluso ocultada en algunos estudios realizados en otras latitudes, y menospreciada en estudios y foros contemporáneos nacionales, salvo honrosas excepciones. Sin embargo, esta tarea sería demasiado trascendental y compleja como para quedar resuelta en esta investigación, cuya finalidad esencial es sencillamente dotar de un cuerpo conceptual coherente, desde una óptica personal que asimile este referente para desarrollar el espíritu que guíe la creación artística de obras en que los tipos de madera expresen su propio carácter esencial en el contexto de nuestra propia lengua y la realidad del diseño tipográfico, la imprenta y las artes del libro en general en nuestro ámbito más próximo física y emocionalmente.

Las tipografías recobran de este modo su más destacado papel como creaciones artísticas desde el concepto abierto de la obra de arte actual, y a su vez como piezas objeto de arte que han dado forma a las más destacadas creaciones en el ámbito de la gráfica conmemorativa, publicitaria y de las artes del libro. La armonía de sus trazados, su coherencia interna para componer alfabetos, líneas de textos, páginas, etc. la diversidad de maderas

¹ Centro de Información de Naciones Unidas para México, Cuba y Rep. Dominicana: <http://www.cinu.org.mx/eventos/cultura2002/importa.htm> 04.01.2011



nobles en que se realizaron —puesto que se labraban en restos de ebanistería para mobiliario—, la huella de las tintas en cada uno de los caracteres, según el mayor o menor uso que hayan tenido, incluso algunas intactas por no ser grafías que se emplean habitualmente en una lengua... Todo ello expresa materialmente la noble trayectoria de este patrimonio destacado de nuestra cultura. Esta trayectoria de los tipos móviles de madera en occidente, y de la componente gráfica del texto desde la caligrafía manuscrita, en el diseño y aportaciones a las artes del libro, y artes gráficas en general, en la trayectoria de nuestro país —con el inicio de la fabricación del papel en Europa, desde el siglo X en Córdoba y Toledo, y más tarde en Játiva; y la impresión de los primeros libros en España, en Sevilla 1470, Segovia 1472 y Valencia 1473— será el contenido de esta monografía, y el objetivo preservar y poner en valor tan excepcional patrimonio².

La estrategia de estudio y difusión viene complementada de una colección de obra de creación artística, de la misma autoría que la investigación previa, en la que empleamos estos tipos como parte esencial, al modo en que los primeros cubistas utilizaron el collage de cabeceras y textos de la época. Con ello, se ha estudiado al mismo tiempo la rica y dilatada tradición del arte geométrico en España, a partir de tan destacadas figuras y de sus precursores cubistas, y que, sin embargo, ha tenido una injusta y escueta consideración, fuera y dentro de nuestras fronteras, cuando los artistas constructivistas españoles e iberoamericanos suponen una interminable nómina de valores que, en estos momentos de necesidad y gusto por retomar la esencia del movimiento moderno y el neoplasticismo, es preciso estudiar para su puesta en valor y reconocimiento.

Pero, al mismo tiempo, la tipografía no ha venido jugando un mero papel formal, y estético en relación con cada época, sino también de contenido, por lo que el lenguaje, no sólo comunicación de ideas sino también con la riqueza y trayectoria literaria, además del factor

² Iniciativa presentada en: GARCÍA GARRIDO, Sebastián, "Proyecto de preservación y puesta en valor de los tipos móviles de madera: Tipometrías" en QUELHAS, V. / TOMÉ MARQUES, H. *III Encontro de Tipografia. Livro de Atas*, Instituto Politécnico do Porto 2012, en pp. 38-61.

cultural y la diversidad de lugares y pueblos que lo han venido usando, suponen un motivo de elogio y orgullo que no ha sido justamente apreciado en un país en que secularmente no se ha valorado su propia identidad, ni tantos otros aspectos de su inmenso patrimonio material e inmaterial, quizás por lo inagotable y evidente entre las principales naciones del mundo. Es por todo ello que esta celebración y proyecto de puesta en valor, de tan destacadas piezas de nuestro arte y nuestra cultura, se presenta con la forma clásica de elogio, como durante siglos se ha venido rememorando el reconocimiento y el mecenazgo de diversa índole, en el inicio de tantos libros... Se introduce con este concepto una de las primeras conferencias que se celebrasen en el Museo del Grabado Español Contemporáneo (1995), cuando aún estaban presentes el artífice de su colección y el promotor en Marbella³, y el proyecto aún estaba lleno de ilusión y prestigio: *Elogio del grabado, el arte y la técnica*. Un tema específico con el que este proyecto enlazaba en la trayectoria del Museo, que anunció la exposición de un avance del mismo para el verano de 2012, tras ese precedente privilegiado de sus inicios, por su autoría de Juan Carrete Parrondo, como Director de la Calcografía Nacional.

El estudio y el conjunto de la obra de creación artística suponen, a su vez, un avance en la conmemoración del Milenario de la creación de los tipos móviles en China, en las primeras décadas del año mil de nuestra era⁴. Una contribución, entre otras que son de esperar de un país y una cultura que ha tenido un especial protagonismo en occidente, en este ámbito. Un avance obligado también, porque unos 25 años después de que dejaron de ser empleados los tipos móviles de madera en los últimos usos que se venían realizando, y otros 25 hasta cumplir exactamente los mil años de su creación serán suficientes para que en ese momento hayan desaparecido estas interesantes piezas de nuestra cultura. Otro factor que obliga a iniciar su consideración plena como patrimonio artístico y cultural es el relevo de la generación analógica, que haya estudiado y trabajado aún en el contacto material con estos procedimientos técnicos y que en 25 años estarán ya retirados de la posibilidad de emprender cualquier investigación propia de ser realizada por los últimos testigos de la vida activa de los tipos móviles de madera y de los procedimientos tradicionales del arte. No obstante, ello no quiere decir que no resurjan nuevamente procedimientos analógicos y se vuelva a experimentar y crear con la materia.

Como iniciativa propia ante este hecho, y con la intención de mostrar y poner en valor estas piezas, se consideró integrarlas en obra de arte, propiamente dicha, a modo de collage. Compuestas estéticamente, o incluso componiendo palabras o expresiones propias de la temática del conjunto, son el centro de una composición general constructivista, de líneas y caracteres geométricos, de supuesto 'texto', en tamaños, longitudes y colores diversos. En cambio, las tipografías actuarían como bloque de ilustración, es decir, intercambiando su papel para darle mayor relevancia y notoriedad.

Siendo reseñable la afición de artistas como Rembrandt, Picasso, Sorolla, Matisse, etc. a coleccionar piezas de arte y cualquier otro tipo de objeto de uso, que rescataban de la tradición y de otras culturas, y que influyeron no sólo en sus ideas y trayectoria estética sino también en su obra, no ha sido habitual encontrar estas piezas dentro de la propia obra. Este hecho viene justificado en nuestro proyecto por la idea, que consolida ya Leon Battista Alberti en su tratado de la Pintura, cuando define belleza y ornamento:

³ José Luis Morales y Marín, y José Manuel Vallés, respectivamente.

⁴ Bi Sheng, también conocido como Pi Cheng, un artesano y funcionario al servicio del emperador de China, se considera de manera generalizada como el creador de este sistema de impresión, y la fecha en que se dataría, según los referentes que por el momento existen de un hecho tan difícil de concretar por su propio origen, estaría entre 1041-1048. En cambio, las dudas o alternativas que pueda suscitar este hecho son, sin duda, menores que las que plantea la propia reinvención de este sistema, con las mejoras y adaptaciones oportunas a la escritura occidental, a mediados del siglo XV, como es sabido, siendo casi la mitad de tiempo.

Es opinión generalizada que la impresión de gracia y amenidad deriva exclusivamente de la belleza y el ornamento. [...] ¿quién si no ésta podrá proteger el arte de las ofensas del hombre mismo, al aplacar la injuria de los hombres? Pues la belleza consigue que los enemigos calmen su ira y permitan que quede intacta; por lo que me atreveré a decir: nada más que las formas con dignidad y encanto pueden preservar una obra ilesa de la injuria de los hombres⁵.

Si éstas piezas de la más rica tradición impresora se incluyen como parte de una obra, que además esté concebida para destacar sus valores estéticos y contribuir a su mejor presentación y capacidad expresiva, podemos asegurar que perdurarán en la consideración futura que tengan y en el tiempo, independientemente de la trascendencia y autoría de la obra de arte resultante.

En relación con la cita de Alberti, en que ornamento es considerado un complemento habitual de la belleza, interesa para nuestros objetivos recoger la definición en tan clarividente tiempo de transición entre el mundo clásico y nuestra época.

Pero en qué consisten la belleza y el ornamento, y en qué difieren entre sí, quizá lo intuimos más fácilmente en nuestro interior de lo que yo pueda expresar con palabras. [...] la belleza es una cierta armonía entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reproducible. [...] si hubieran llevado ornamentos, o sea, recurriendo a tinturas, escondiendo las partes que destacaban por su deformidad, y resaltando las partes más hermosas, se habría obtenido el efecto de que unas ofendieran menos y las más amenas deleitaran más. Si este ejemplo es convincente, el ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza. [...] mientras la belleza es algo propio y como innato que infunde todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato⁶.

En nuestro caso, el razonamiento del discurso artístico de la obra está organizado en torno a las tipografías, como elemento principal y primer foco de atención, alrededor del cual gira la composición general. Una trayectoria artística figurativa, aunque desarrollada en el ámbito de la ciencia y de la técnica, de la admiración por la geometría y la estructura, y cada vez más por la fundamentación biónica en diseño de productos y sistemas, en su acepción académica, desembocaría ineludiblemente en un proyecto complejo y coherente en este sentido.

Las piezas tipográficas halladas, procedentes de una actividad de creación y difusión cultural encomiable, son el motor de una obra en que el material, no sólo la madera sino cada uno de los signos de escritura o imprenta, la propia “señal o figura mágica” como define la RAE el término ‘carácter’ en una de sus acepciones, permiten en la creación de estas obras una semántica particular y libre, como la calificaría Picasso en una cita más adelante. Las tipografías son así el centro en la jerarquización del espacio compositivo de estas nuevas obras nodriza destinadas a realzar y poner en valor las piezas tipográficas y, al mismo tiempo, coraza que las protege de una posible desconsideración, ante su falta de utilidad, y consecuente destrucción. En esta consideración de señal o figura mágica existen numerosos ejemplos en la tradición histórica como el anagrama del Ave María labrado sobre el dintel de la entrada a las casas y que tenía la función de proteger la morada y a sus habitantes.

Pero aún más trascendental y acorde con esta segunda fase del proyecto, existe en el DRAE otra acepción para carácter: “Señal espiritual que queda en una persona como efecto de un conocimiento o experiencia importantes...”. Este aspecto viene desarrollado mediante la aplicación, en la obra de creación artística, de este proyecto y, como manifestaba María Luisa López Vidriero, de la Biblioteca Real de Palacio⁷: “sólo es verdadero poeta quien se obliga a reordenar la tradición”.

5 ALBERTI, L. B. *De la pintura y otros escritos sobre arte* (introducción, traducción y notas de R. de la Villa), Tecnos, Madrid 1999, pp. 159-160.

6 *Ibidem*, pp. 160-161.

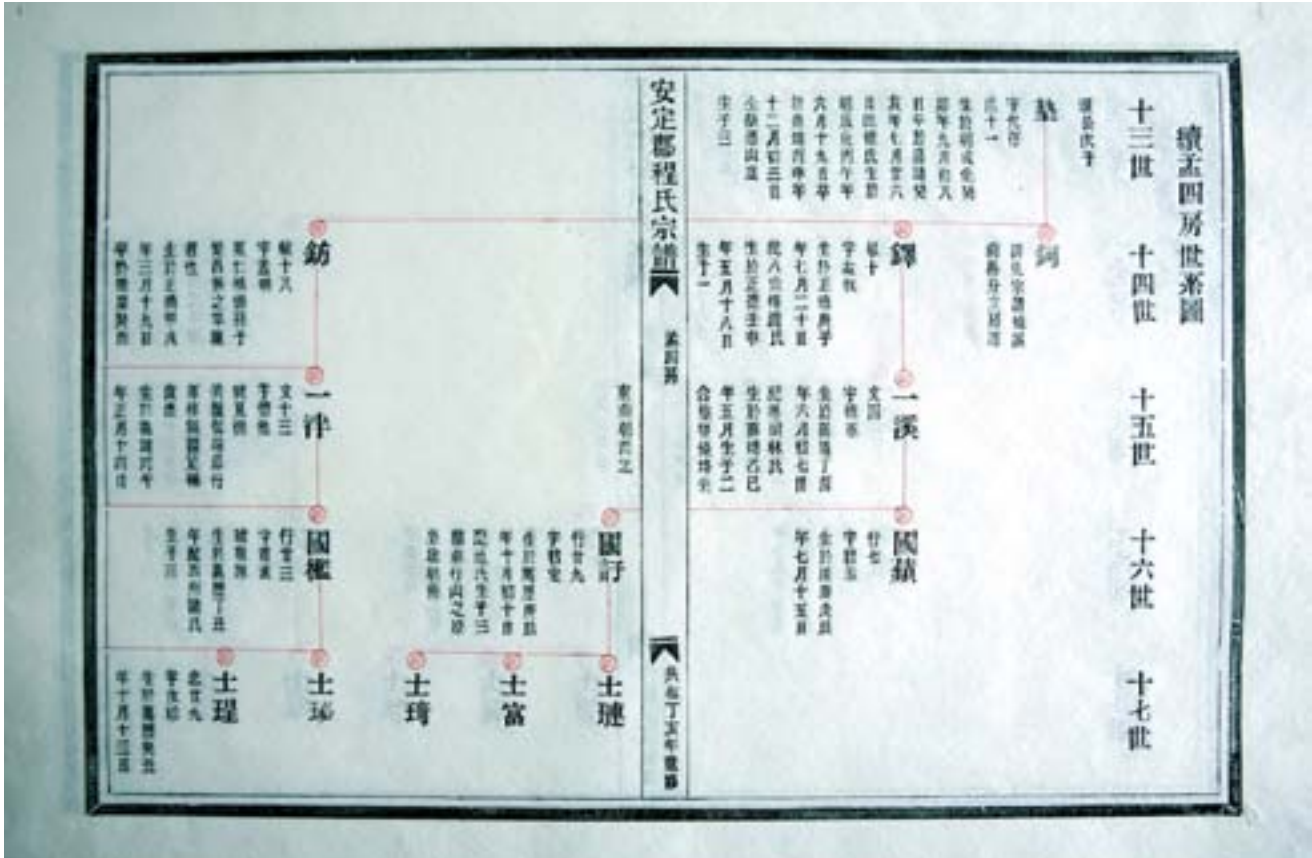
7 LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. “El libro y su sombra: los límites de lo previsible”, en *Museos del papel* (ponencia en el Congreso Internacional sobre Museos del Libro, el Papel y la Imprenta en 2012), Biblioteca Nacional, Madrid s.e.



Anagrama del Ave María, en una de las portadas que traen grabada esta inscripción o el símbolo de la cruz, como protección de la casa. Portada de casa en Ronda

El interés por rescatar tipos de madera, por el estudio de su historia y de los usos que han tenido, incluso la inspiración para crear obras con ellos tiene plena justificación, en el destino previsible de filiación con la actividad de la madera, y expresamente con los restos de ebanistería. Desde pocos meses jugaba con ellos bajo el banco en que trabajaba mi padre o sus compañeros del taller, en nuestra casa de la calle Infantes, en Ronda; más tarde seguí jugando recurriendo a las herramientas para construir ciudades en miniatura o casas de madera para jugar dentro. En este sentido, el proyecto conecta con las experiencias más tempranas, como hijo de un reconocido ebanista y tallista, Francisco García Villalba —premio nacional de destreza en el oficio en 1965 y diploma del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos como “Coordinador Técnico en reconocimiento a la profesionalidad demostrada en la restauración y rehabilitación del Palacio de Ugarte, en Puerta del Mar, Málaga 1987” —.

En este planteamiento de la investigación, en los inicios del proyecto de creación, se recopilaron los datos necesarios para componer una trayectoria, desde los motivos que generaron los tipos móviles hasta aquellos que los hicieron atractivos y útiles únicamente como matrices clásicas de los rasgos más auténticos de la tipografía como bagaje cultural de nuestra sociedad, para la estampación de obras en el arte contemporáneo. La interesante referencia a la causa que motivó el origen de los tipos se une al hecho de que hayan desaparecido ya sus aplicaciones prácticas para adquirir, por ese mismo motivo, un valor exclusivamente estético en su propia materialidad. Sin embargo, este contrastado valor artístico se ve enriquecido aún más en su consideración de legado patrimonial, que han supuesto durante los casi mil años dedicados a imprimir la cultura del último milenio.



Genealogías compuestas en la actualidad mediante tipos móviles de madera. UNESCO © Culture Ministry 2009

En el estudio de la evolución de los tipos de madera comprobaremos la especial afinidad estética y su aplicación en obras de carácter extra ordinario, no sólo en tamaño y en pequeña tirada sino también en la propia funcionalidad de su atractivo, ya desde su propio origen, y esa misma naturaleza estética ha sido el motivo que ha generado este proyecto de creación artística.

Los tipos móviles de madera, objeto de las aplicaciones creativas, han venido utilizándose en los últimos siglos, en la imprenta tipográfica y especialmente en carteles y obras de características extraordinarias, por el considerable tamaño de los caracteres que se han venido rescatando de imprentas, anticuarios y coleccionistas de Gran Bretaña, Alemania, Italia, Estados Unidos y algunos otros de Francia, además de España⁸. Esta recuperación de piezas maestras, de la más refinada y valiosa tradición de la estampación tipográfica, ha sido una labor de estudio y coleccionismo a lo largo de la última década y que pertenecen a diferentes siglos, tipologías y estéticas, desde el nacimiento de la imprenta en el siglo XV.

8 En España desaparecieron la mayor parte de los que se venían utilizando, ya durante la Guerra Civil en que se tiene constancia por varios testimonios diferentes, de testigos de la época, de que eran empleados como madera para prender las hogueras. Una circunstancia que desgraciadamente no viene unida sólo a la penuria propia de una guerra como la que sufrimos, sino a la propia idiosincrasia de un país que tradicionalmente no valora su pasado ni su gran patrimonio histórico-artístico, del que a pesar de todo queda tanto. GARCÍA GARRIDO, S. *Ibidem*.



Tipos móviles de madera usados aún en China para la composición de genealogías familiares en Rui'an, actividad catalogada por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en 2010. UNESCO © Culture Ministry 2009

Pero la motivación que en esta circunstancia despierta iniciar el proyecto surge a raíz de la reciente declaración de Patrimonio Cultural Intangible de los tipos móviles de madera (Nairobi, 16-19 noviembre 2010), de la que tuvimos un eco especial gracias a la declaración del Flamenco como nuevo patrimonio en este considerado listado del Comité Intergubernamental de la UNESCO para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Entonces, un medio de comunicación hizo referencia a “los tipos móviles de madera” entre los demás referentes catalogados con esta distinción, lo que supuso una satisfacción especial, dada la trayectoria recopilando piezas destacadas de este ámbito y la indiscutible categoría artística y cultural de las mismas, así como la ingente necesidad de preservarlas antes que desaparezcan tras las muchas décadas transcurridas en que decayó el uso. Sin embargo, en duda por la noticia que lo situaba como patrimonio inmaterial, siendo piezas evidentemente físicas, se consultó el sitio de la UNESCO y se advirtió que lo que se consideraba y trataba de preservar era una costumbre de una zona de China, en que se usaban aún los tipos móviles de madera para elaborar unos libros con la genealogía de cada familia de esa comunidad⁹. Indagamos en ello, localizando fotografías en deta-

9 “La impresión con tipos móviles de madera de China. Una de las técnicas más antiguas del mundo, la impresión de tipos móviles de madera se mantiene en la zona de Rui'an, provincia de Zhejiang, donde se utiliza en la elaboración e impresión de las genealogías de la familia. Los hombres están capacitados para elaborar y grabar los caracteres chinos, componerlos, definir un tipo de páginas e imprimirlo. Esto requiere amplios conocimientos históricos y el dominio de la gramática china antigua. Las mujeres se dedican luego a realizar los trabajos del corte de papel y encuadernación, hasta que las genealogías impresas quedan terminadas. Los caracteres móviles pueden



Espacios dedicados por entidades locales a la actividad de componer, imprimir y encuadernar las genealogías particulares tradicionales. UNESCO © Culture Ministry 2009

Ile de esta actividad y de los tipos y procedimientos empleados. Incluso, conseguimos finalmente un conjunto de estos tipos móviles chinos, que se integrarán en una obra alusiva al nacimiento de los tipos móviles y, entre tanto, se mostrarán en las exposiciones de los avances del proyecto.

ser utilizados otras muchas veces después de ser desmontados del tipo de página necesario en cada ocasión. A lo largo del año, los artesanos llevan el juego de caracteres de madera y equipo de impresión a las dependencias destinadas expresamente para ello, en las comunidades locales. Allí, se compilan e imprime la genealogía de la familia manualmente. La ceremonia marca el final de cada genealogía, y tras la impresión y encuadernación se coloca en una caja cerrada que la conserva. Las técnicas de impresión de tipos móviles de madera se transmiten de padres a hijos por la memoria y la palabra. Sin embargo, el entrenamiento intensivo requerido, los bajos ingresos generados, la difusión de la tecnología de composición e impresión a partir de los medios informáticos, y el menor entusiasmo para la elaboración de las genealogías, han contribuido a un rápido descenso en el número de artesanos. En la actualidad, sólo once personas, de más de 50 años de edad, son las que dominan el conjunto de técnicas. Si no es protegida, esta práctica tradicional pronto desaparecerá". [Traducción del autor]. http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/four_cultural_elements_from_china_and_croatia_in_need_of_urgent_safeguarding_unesco_committee_decides/ 04.01.2011



Algunos de los escasos especialistas dedicados a la composición con tipos móviles de madera en China. UNESCO © Culture Ministry 2009



Ante este celo de las autoridades culturales chinas, por la preservación de su patrimonio y sus tradiciones, quedaba en evidencia el olvido de un patrimonio apreciado por la mayoría de los que hemos tenido acceso a los tipos móviles latinos de madera, que en pocos años será difícil que sean disfrutados por la sociedad, porque se habrán dispersado y finalmente desaparecido si no obtienen una consideración especial. Excepto algunas muestras reducidas, a veces ni abecedarios ni atlas o juegos de impresión completos, que existen en los museos relacionados con la estampación y la imprenta, como el nuevo Museo de la Imprenta Municipal Artes del Libro de Madrid, el de la Biblioteca Nacional, el del papel de Basilea, el reciente Museo de la Litografía en las mismas murallas de Cádiz, el Museo de los Caracteres y la Tipografía en la región del Véneto, el Bodoniano de Parma, el Museo Plantin-Moretus en lo que fue la Oficina Plantiniana en Amberes, o el Museo Nacional de la Imprenta en Oporto. En cambio, hemos tenido la fortuna de que se haya conservado como museo la última fábrica de tipos de madera en Estados Unidos, la Hamilton Manufacturing Co. a la que se hará referencia en el capítulo siguiente.



Conjunto de tipos móviles de madera adquirido en China y que se corresponde con los tipos originales creados hace mil años, gracias a que se mantienen en la costumbre actual declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Se observan algunas piezas en su estado inicial, poco usadas, y otras por el contrario desgastadas y deterioradas por la deficiente limpieza de la tinta después de usadas. Colec. SGG

Creación y evolución de los tipos móviles de madera

Este estudio previo, o primera fase del proyecto, está dedicado a la evolución de los tipos móviles de madera desde su creación en China hace casi mil años, y que han venido utilizándose desde entonces hasta caer en desuso curiosamente con el final de milenio. Las crónicas sobre esos primeros momentos, en que se fabrican piezas independientes con los ideogramas propios de esa lengua, coinciden en la madera como material empleado para ello, aunque pronto fuesen sustituidas, las de arcilla y madera, por piezas de porcelana, más fáciles de reproducir y con una dureza mayor, así como las de diversos metales que se hicieron posteriormente. Si a Bi Sheng, en el siglo XI se le atribuyen los primeros tipos móviles realizados en arcilla, aparece documentalmente la madera para los tipos móviles, realizados por Wang Zheng, en el siglo XIII (1221), mientras en este mismo siglo se tiene noticia que se empleaban en Corea metales para el mismo fin¹⁰.



Imagen del almacén de tipos en la última imprenta tipográfica en China, que dejó de trabajar en los últimos años

Si entrado el año 1000 de nuestra era fue creado el sistema de impresión de tipos móviles, en China, los miles de signos, consistentes en ideogramas, de los que era necesario disponer para escribir en su lengua, hicieron que este procedimiento no se generalizara. En estos últimos años hemos asistido al cierre de la última imprenta

10 DÍEZ-BORQUE, J. M. *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*, Montesinos, Barcelona 1985, p. 65.
Véase también: ESTEVE BOTEY, F. *Historia del grabado*, Labor, colec. CLAN, Madrid, 1993, p. 47.

tipográfica en Pekín, en cuya imagen aquí se observa cómo se organizaban los miles de tipos que se requerían para componer textos en unas pocas familias de tipografías. Esa enorme cantidad de signos necesarios para componer los diferentes textos hacía más fácil el trabajo tallando páginas completas¹¹.

Como se aprecia en las imágenes, los signos tipográficos eran dibujados con tinta, mediante un pincel y sobre piezas de madera ya cortada que hacían la función de retícula modular cuadrada en las que se inscribía la grafía de cada uno de los caracteres. La altura habitual del bloque móvil correspondía a 16 mm, un cubo aproximado de madera cuando el cuadrado del espacio disponible en ese bloque o retícula, en que se grababa, era del mismo tamaño. Así era en la mayor parte de las ocasiones, aunque podrían llegar a tener hasta 12 mm en las piezas que se muestran en la imagen precedente. Posteriormente eran tallados con un cuchillo o gubia de los empleados, ya en ese momento, en la talla y la xilografía.



Dibujado de los tipos móviles de madera en China. UNESCO © Culture Ministry

11 “El modo que tienen los chinos para sus impresiones es formar en tablas de madera bien bruñidas sus letras, ó por mejor decir signos ó geroglíficos; todo á la medida forzosa del libro que van á hacer; y si este debiere tener veinte hojas útiles, necesitan abrir ó esculpir cuarenta tablas, de modo que cada una sirve para una cara ó plana, y nada mas; pues no estampan mas que en una llana, y la otra la dejan en blanco. Concluido este libro, aquellas tablas no sirven para otro diferente, y sí para reimprimirle siempre que quieran. Por tanto dicen que tienen llenas de tablas las casas de las imprentas, y así es preciso que sea.”. MÉNDEZ, F. *Typographia española, o Historia del arte de la imprenta en España*, Imprenta de las Escuelas Pías, Madrid 1861, p. 12.

Sin embargo, cuando alrededor de 1450 se atribuye a Johannes Gutenberg la reinvencción de la imprenta de tipos móviles en Maguncia, esta técnica adquiere un gran auge dado el limitado conjunto de letras y signos en las lenguas de este ámbito geográfico¹² lo que una vez consolidado el procedimiento permite un desarrollo muy importante del diseño y trazado de sus caracteres, de la que esta colección da testimonio. La diferencia sustancial entre los tipos originales y los creados por Gutenberg estaba en la diferencia de ancho y dimensiones verticales, con trazos que sobresalen también verticalmente de la línea de base y la línea x de la escritura, y espacios de blanco diferentes entre letras, mientras los ideogramas chinos se componían en piezas cuadradas de un tamaño aproximadamente regular y sin espacio definido entre ellos. Entre letras altas y bajas, símbolos específicos, números y signos de puntuación, más la repetición de piezas que puede requerir componer en una determinada lengua, supone aproximadamente realizar o disponer de sólo 150 caracteres. Una vez consolidado el procedimiento, cuya reinvencción supuso también la concepción de una precisa ortogonalidad de las piezas que favorezca un encaje adecuado para el buen aspecto de la página, pues los ideogramas originarios admitían un espacio mayor y más irregular en extensión, que el que requieren las diferentes letras para componer una palabra. En definitiva, este reducido juego de caracteres permitió un desarrollo muy importante del diseño y trazado de los mismos, del que es testimonio la colección de tipografías presentada en las obras de creación artística realizadas en el proyecto.

Los últimos fabricantes dejaron de existir o dedicarse a esta actividad, en la pasada década de los noventa. Sin embargo, han quedado hoy como material empleado en la creación artística, para imprimir obras realizadas por creadores, amantes de este procedimiento y estos caracteres de cuerpo de madera, que logran despertar un apasionado sentimiento estético en sí mismo. El aspecto imperfecto de su impresión, cuando el proceso de entintado lo prevé así en superficies de tipografías estampadas en modo irregular, ha supuesto un valor interesante en contraste con la perfección de la creación y reproducción digital imperante. En muchos casos han perdurado, aunque como alfabetos incompletos, y su diversidad de tamaños y estilos, incrementada también con el uso de colores diferentes genera una atractiva posibilidad de componerlos bajo una estética que nos ha permitido la posmodernidad que continuamos viviendo aunque se ratificara su final en esa misma década.



Núcleo de tipografías a partir del que se proyectó el elogio a la Real Academia Española, en este homenaje a la lengua española. Colec. SGG

12 M.-A. Ouaknin afirma, como destacado especialista, en su obra *Les mystères de l'alphabet* (1979) que "el alfabeto que conocemos hoy en nuestras lenguas occidentales deriva del protosinaítico, cuyo nacimiento se remonta a más de 3.500 años. Fue descubierto por F. W. M. Petrie en 1905 y data del siglo XIV-XV antes de la era cristiana. Es una pequeña esfinge de gres descubierta en el templo de Hatkor, en el altiplano de Serabit-el-Khadem en la península del Sinaí donde se encuentran las minas de turquesa, el lugar donde Petrie descubrió esta escritura". Citado en COSTA, J./RAPOSO, D. *La rebelión de los signos y el alma de la letra*, La Crujía, Buenos Aires 2008, p. 62.

En los últimos siglos el uso se ha limitado en la imprenta tipográfica de escasos ejemplares, rótulos y anuncios, y especialmente en carteles y obras de creación artística.

Su considerable tamaño en relación con las posibilidades de los metales para reproducir caracteres de reducidas proporciones es el motivo por el que quedaron relegados tempranamente en los propios albores de la imprenta en Maguncia. Además de las ilustraciones que siglos antes eran ya grabadas en madera e insertadas entre los textos, los tipos móviles de madera se mantuvieron empleando en las capitulares decorativas. Pero sería precisamente el mismo tamaño que las descartó para los textos de libros el motivo por el que se vinieron usando y fabricando hasta hace muy poco. Las superficies metálicas relativamente grandes dejaban ver las irregularidades producidas por las diferencias de temperatura con la que se enfriaban las distintas zonas tras el proceso de fundición, y sólo los tipos de madera permitían superficies uniformes para los caracteres tipográficos del tamaño requerido para la publicidad, carteles, etc. Un notable diseñador tipográfico, y al mismo tiempo excelente investigador de la evolución de la imprenta, hace esta afirmación, perfectamente referenciada:

Ni en los documentos sobre la imprenta primitiva ni en los propios impresos he hallado noticia alguna en cuanto a la técnica que permita negar el uso de punzones, matrices y moldes desde los primeros momentos. Hay opiniones autorizadas que mantienen lo contrario. En el siglo XVIII hubo quien sostuvo que los tipos más primitivos se tallaron en madera. John Eliot Hodgkin hizo cuidadosos experimentos para comprobar si tal hipótesis resultaba factible¹³, y su informe alude a los primeros ensayos, Hohannes Enschedé¹⁴, de Haarlem, se negó a imprimir en 1765 los *Orígenes typographicae* de Gerard Meerman porque el autor afirmaba que los tipos más antiguos fueron de madera¹⁵.

Los caracteres en madera no sólo reproducen diseños que también son fundidos en metal. Especialmente en los primeros siglos son muchos los artistas que crean tipografías propias, por lo asequible del procedimiento directo de la talla frente al cincelado, que requiere pasar por la ejecución de las matrices y posterior fundido.

En España confluyen una serie de factores decisivos en muy poco espacio de tiempo. En 2011 se cumplieron 250 años de que Carlos III crease la Real Imprenta (Real Orden de 19 de junio de 1761), eslabón esencial en la sucesión de hechos notables para nuestra cultura y competitividad internacional como fueron la base en el desarrollo de una identidad cultural propia como país, independiente ya de la consideración amplia junto a los antiguos territorios europeos bajo la Casa de Austria. En la misma R.O. se aprueba el vínculo de la Imprenta Real y Biblioteca Nacional, con el propósito de generar prestigio y solidez en la simbiosis de ambas. El primer rey de la Casa de Borbón, Felipe V, comienza las reformas estructurales básicas para esta identidad y proteccionismo de los intereses como nación, y en lo que se refiere a este estudio crea la Biblioteca Nacional (fundada el 29 de diciembre de 1711 y abierta al público el 1 de marzo de 1712) ahora con 300 años recién cumplidos. Su primogénito Fernando VI, reconocido protector de las artes y las ciencias, continúa estas reformas y proporciona un esencial fomento de las profesiones artísticas representado en la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (1752).

La Real Imprenta, como es sabido precedente de la Calcografía Nacional, se transforma en un momento en que la producción de libros no requería de la tutela Real, y se dedica esencialmente a la producción de papel moneda, timbres y sellos de correos, además de los impresos oficiales. La Calcografía Nacional mantiene, no obstante, la conexión que hubo entre la Real Imprenta y la Real Academia de Bellas Artes en cuanto a la formación de profesionales especializados en sus funciones de investigación, creación y producción. La Academia se viene en

13 Rariora, II [1902] pp. 39-46.

14 ENSCHEDÉ, Ch. *Fonderies de caracteres et leur matériel dans les Pay-Bas du XVe au XIXe siècle*, Haarlem, 1908, p. 2.

15 CARTER, H. G. *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, Ollero & Ramos, Madrid 1999, p. 40.

cargando de velar por el desarrollo, difusión y promoción de las diferentes técnicas del grabado, en las que han venido destacando artistas como los grabadores y diseñadores de tipografías Jerónimo Gil (Zamora 1732-México 1798) y Antonio Espinosa de los Monteros (Murcia 1732-Madrid 1812) formados junto al maestro Tomás Francisco Prieto (Salamanca 1716-Madrid 1782), primer director de grabado en hueco que tuvo esta Academia.

En la trayectoria histórica y sucesión de estilos, aplicaciones y creaciones específicas de nuevos diseños de tipos, la mayoría de las veces más estudiada en esa primera faceta de recopilación ordenada de datos históricos, en contadas ocasiones ha sido protagonizada por estudiosos e investigadores de nuestra cultura, ya sea española o hispana en cuanto a la vinculación que las tipografías tienen con la lengua e incluso la afinidad que existe con los nuevos pueblos de América, cuyas primeras universidades, imprentas y academias de Bellas Artes que formaran a los profesionales de las mismas fueron de creación española, y coetáneas con muchas otras importantes de Europa. Esta consideración especial a los territorios conquistados ha tenido siempre, y a diferencia con otras naciones, rasgo distintivo de nuestra cultura. Un sentimiento de igualdad y un especial celo en desarrollar en las nuevas tierras un progreso que en la mayoría de las ocasiones quedaba en olvido hacia el propio territorio de origen. El caso más claro lo tenemos en el traslado a México de Jerónimo A. Gil, el mejor grabador diseñador de tipos de imprenta que tuvimos en España, dejando inconclusa su valiosa función de proveer de modelos propios a la Real Imprenta y que en ese nuevo destino crea la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España (1783), según el modelo de la de San Fernando, para la formación de profesionales de todas las artes, y específicamente grabadores y diseñadores de tipos que abastezcan la industria del libro. Sin respuesta quedó su carta al Rey para la creación de una Real Imprenta en México, que sin duda contribuiría al desarrollo del resto de imprentas de ese lado del Atlántico. Su destacada vocación de maestro, que superó su propia consideración como excelente artista en la creación de tipografías hasta el punto de haber sido poco considerado su trabajo, tanto en la España de su época como en México, se debe a que fue el primero en rescatar este oficio tras más de un siglo comprando las tipografías a fundiciones extranjeras, y siendo junto con Antonio Espinosa los dos primeros académicos de San Fernando en dedicarse a la enseñanza y difusión de este noble arte. Huelga decir que en México fue menor aún la consideración a sus infinitas aportaciones, relegado al olvido y resaltando de él valores superficiales como un supuesto ‘mal carácter’¹⁶. Una desconsideración producto, no sólo de la herencia de la idiosincrasia española sino especialmente de la propaganda de las potencias extranjeras, que eficazmente deslegitimaron y ensuciaron el papel que venía desempeñando España en América, hasta lograr la independencia de la misma para caer en diferentes manos, de países evidentemente poco interesados en la cultura ni en población autóctona de los territorios conquistados o pretendidos, al menos en su dependencia política y comercial.

En consecuencia, esa falta de estudios de la componente técnica, de procedimientos y lenguaje de su creación artística, así como el reconocimiento a sus autores y promotores, por encima de la necesaria pero aséptica recopilación de datos, es una función que cuanto antes debemos emprender. Una misión necesaria no sólo para conocer y poner en valor tan indudable y rico patrimonio sino también como contribución al desarrollo y potenciación de nuestra identidad cultural y las posibilidades de avanzar en el diseño, la creación artística y la cotización de nuestro patrimonio, dentro y fuera de nuestras fronteras, mediante un sistema coherente con nuestras raíces, singularidad estética y personalidad como pueblo. A ello ha contribuido notablemente, sin embargo, la labor de incentivo y desarrollo académico-científico y profesional del congreso de tipografía que se celebra cada dos años en Valencia, por iniciativa de Raquel Pelta y Paco Bascuñán, la labor personal de referentes docentes-investigadores-profesionales como es el caso de José María Ribagorda en Madrid, o la

¹⁶ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, S. “Una tipografía ignorada: ‘Gilismo’ de Jerónimo Antonio Gil en la Nueva España”, *Actas 2 Congreso de Tipografía*, Valencia 2006, p. 74.



creación y mantenimiento de la difusión, promoción y contacto en la red como el sitio www.unostiposduros.com, un cualificado colectivo abierto cuya alma son sus fundadores, dos especialistas como José Ramón Penela y Josep Patau. Hasta en el ámbito histórico, aunque con la particularidad de una visión contemporánea desde la historia del arte, se ha consolidado en estos últimos años un excelente investigador profesional en este campo, como es Albert Corbeto López, cuyos trabajos y resultados del resto de estas iniciativas abren un camino que afortunadamente resulta apasionante a todos aquellos conocedores de su contenido.

El propio Albert Corbeto expresa esta incoherencia de la escasa atención y la poca consideración en los estudios extranjeros de tan interesante patrimonio, en uno de sus primeros trabajos: “Resulta en cierta manera sorprendente que las aportaciones dedicadas al estudio de la magnífica obra producida durante la segunda mitad del siglo XVIII por los grabadores de punzones españoles sean todavía tan escasas. La actividad de nuestros punzonistas no sólo debería ser ampliamente valorada por su papel decisivo en el buen funcionamiento de la refundada imprenta española, sino también por su actitud precursora en la realización exitosa de una industria sin tradición alguna en el país, en cuanto se refiere al diseño de tipos y la fabricación de los mismos. La abundante y sin duda brillante producción tipográfica española de ese período continúa siendo prácticamente ignorada por las tradiciones bibliográficas foráneas y, de hecho, tampoco parece que haya despertado excesivo interés entre los historiadores del libro español”¹⁷. La misma exclusión existe en los elencos y manuales de historia del diseño de cualquier época, ante la producción española, que evidentemente está a la altura de los más considerados en cualquier ámbito del mismo, aunque sus representantes sean más producto de la perseverancia y la genialidad personal que del sistema de formación y consideración empresarial e institucional de esta competitiva disciplina que no llega a tener el apoyo que merece desde su institución y promoción en el último cuarto del siglo XVIII.

Es evidente que estos estudios y consideraciones ante nuestro patrimonio deben partir de los propios investigadores y diseñadores españoles, pues también en este aspecto no sólo silenciaron sino que en ocasiones negaron un evidente y admirado desarrollo en la creación de tipografías a finales del XVIII, desde un país como Francia donde suelen afectar muy negativamente todos aquellos logros de relevancia internacional y la brillante realidad que consigue aflorar en todos los ámbitos. Mucho más irritable aún les resulta, teniendo en cuenta que este natural ingenio que nos caracteriza consiga superponerse a la desidia política vivida en tantas ocasiones, unida a la falta de amor propio como pueblo. En aquellos momentos en que se consiguió recuperar finalmente nuestra dependencia exterior de tipos, y que Pradel, Gil y Espinosa venían creando tipografías ya durante una década, dolió especialmente que en el *Manuel Typographique* del francés Pierre S. Fournier (París 1764-1766), que era referencia internacional entonces, se afirmara que en nuestro país “no había grabadores de caracteres”¹⁸. Más aún cuando conocían perfectamente el avance de nuestra imprenta, y el recelo de éste, y el hecho de que fuese nuestro maestro impresor Joaquín Ibarra quien anticipara la racionalización de la práctica profesional en el ámbito internacional que su libro reproducía en tantos aspectos¹⁹. Así oculta y se apropia Fournier el logro precedente para poder mostrarse como su promotor junto a François-Ambroise Didot. Del mismo modo, Ibarra se adelanta a ellos, considerados, sin embargo, creadores del punto y del cícero respectivamente: “cuando no existía todavía una unidad de medida para la composición de la plana, Ibarra tomaba las medidas del ancho

17 CORBETO LÓPEZ, A. “Tipografía y caligrafía en España durante la segunda mitad del siglo XVIII. Características de la letra bastarda en los caracteres de Jerónimo A. Gil”, en *Actas 2 Congreso de Tipografía*, Valencia 2006, pp. 54-59.

18 VILLENA, E. “El grabado de punzones para la fundición de caracteres de imprenta en el siglo XVIII” en RIBAGORDA, J. M. (coord.), *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid 2009, p. 61.

19 “Fue en su taller donde germinó la idea de escribir metódicamente las observaciones técnicas y elevarlas a reglas, dando lugar después en 1811 a la publicación del primer manual de tipografía española, titulado *Mecanismo del Arte de la Imprenta*, escrito por el regente de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, don José Sigüenza, discípulo que fue de Ibarra”. <http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-joaquin-ibarra-y-marin/> 03.04.2012

de la misma a emes justas de parangona, que equivalía al moderno cuerpo 18”²⁰. De cualquier modo, no es la actividad global de la imprenta el centro de esta investigación.

Pero es por ello, que esta iniciativa de homenaje mediante el proyecto de creación artística resultaría insubstancial sin el presente estudio introductorio; más aún, llegaría a ser trivial correspondiendo la autoría de esta obra a un miembro de nuestro sistema académico-científico universitario. Se trata aquí el diseño, con todas sus condicionantes, para la creación de tipografías o tipos, y que es necesario precisar que en ningún modo se trata de las tan referidas ‘fuentes’. Este término es un error de inicio, que se ha venido extendiendo en el uso durante la vigencia de la tecnología digital aplicada al diseño y la consolidación del dominio anglosajón que, en este sentido, se ha producido con el consiguiente predominio de la lengua inglesa. La identificación de los tipos móviles más usuales, producto de su fabricación en fundiciones de metal, con el término inglés *font*, que al mismo tiempo se refiere a fundición y a fuente, es evidente que no tiene nada que ver con esta última acepción.

En el estudio que se presenta para su conocimiento, comprensión, difusión, reconocimiento, y puesta en valor de la tradición profesional y las obras de nuestro legado cultural en el ámbito de la creación tipográfica, no sólo nos vemos obligados a reflejar una evolución global sino muy especialmente a recuperar los capítulos de nuestra propia tradición española en este campo. No obstante, siempre puestos en referencia a esa visión internacional, como ha venido siendo práctica habitual en nuestro concepto abierto de la cultura, heredado de todos aquellos pueblos del Mediterráneo clásico. Culturas abiertas que han ido modelando nuestra propia idiosincrasia, tan útil en una realidad mundial, en que es necesario detener la uniformidad que interesa a los agentes multinacionales dominantes, para preservar las diferencias locales antes de que sean destruidas y olvidadas de un legado multicultural especialmente rico aún.

Una figura de especial consideración en el papel que representa en este ámbito del diseño de tipos propios, de la máxima calidad en función no sólo de nuestra costosa dependencia de tipos extranjeros, sino de rescatar y adaptar nuestra excelente y considerada tradición en la creación de diseño caligráfico a las necesidades de la imprenta moderna es la de Carlos III. Mucho más allá de mero promotor y generador de los cambios estructurales necesarios en el país, para estar al mismo nivel que las naciones más avanzadas de la época. Incluso, se le llamó ‘el rey impresor’ porque desde pequeño conocía las artes de la imprenta, del profesor que sobre esta materia tuvo en su infancia. Pero mayor trascendencia aún, en este ámbito, tuvo el que Carlos III crease oficialmente —mediante una Real Cédula— el concepto *diseño*, para que nuestros productos fuesen altamente competitivos en los mercados extranjeros más cotizados, y dotar de mano de obra cualificada a nuestra joven industria y a las Reales Fábricas. El vocablo *diseño* se describe, en la propia orden ministerial de creación de la primera Escuela Gratuita de Diseño (1775), como variante del existente dibujo y recurriendo al referente italiano de su lengua de origen. En cambio, como era de esperar ante lo que hemos expuesto, se considera internacionalmente el inicio de esta actividad, y el referente mundial de su origen, en Londres ese mismo concepto bajo el término *design*, casi cincuenta años después, y sin que hasta época aún posterior exista documentación sobre ello.

La definición de este nuevo concepto, al mismo tiempo especialidad profesional instituida mediante ese mismo documento fundacional era: “La adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador”²¹. Sin embargo, en la propia documentación oficial relacionada con las instrucciones al maestro Grabador de la Real Academia de San Fernando, entre los conocimientos que

20 *Ibidem*.

21 RUIZ ORTEGA, M. *La Escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Biblioteca de Cataluña, Barcelona 1999.

debía proporcionar a sus alumnos, se recogía anteriormente la palabra diseño sin necesidad de ninguna explicación a lo que en ese momento del año 1754 se entendía ya en nuestro país como tal: “práctica del aguafuerte, uso y manejo de buriles, punzones y más instrumentos necesarios para abrir sellos, formar cuños para vaciar monedas y medallas (...) el modo y calidades con que se construyen estos instrumentos, no sólo haciéndoles asistir y observar el material y operación, sino también dándoles con claridad y método todas las noticias y advertencias que puedan ilustrarlos, así en estas difíciles y delicadas maniobras, como en el conocimiento de la perspectiva, dibujo y más facultades (...) para perfeccionarse cada vez más en el *diseño*, como para estudiar la geometría”²².

En consecuencia con todo este preámbulo, la rotundidad de la materialización del diseño de tipografías en maderas nobles y la pátina de tintas de su uso habitual estamos seguros que despertarán la sensibilidad y admiración de los grabadores, artistas y amantes del arte en general, que comprenderán ampliamente el motivo de este elogio.



Sede de The Hamilton Wood Type and Printing Museum, en Wisconsin. © Minnesota Prairie Roots

22 HERMOSILLA, I. de (Secretario de la Academia), “Instrucción para el maestro grabador don Tomás Francisco Prieto. Y régimen de sus discípulos”, Archivo Real Academia de San Fernando, Madrid 1754, leg. 49-3/I. Recogido por VILLENA, E. *op.cit.* p. 63.

Se hacía referencia en la introducción a que, entre las escasas muestras de tipos móviles de madera que se han preservado de la desaparición y aparte de las aisladas piezas existentes en casi todos los museos relacionados con la imprenta, constituía un gran logro haber conservado el patrimonio de la última gran fábrica en la producción de estos tipos. The Hamilton Manufacturing Co. se funda por James Edward Hamilton en 1880, coincidiendo sorprendentemente con la consideración del inicio de la publicidad para cuyos soportes y aplicaciones se emplearon fundamentalmente los tipos de madera. Esa preservación de tan interesante patrimonio ha tomado la forma de *The Hamilton Wood Type and Printing Museum*, felizmente conservando también el mismo edificio construido para la renovación (1927) de la fábrica inicial en Two Rivers, Wisconsin. En él se expone una amplia muestra de los más de mil modelos que fabricaron entre 1880 y 1990, complementada con un interesante programa de actividades. Entre ellas la posibilidad de ver una demostración de cómo se fabricaban, participar en talleres de impresión con tipos originales, y admirar una gran colección de rótulos y carteles realizados entre 1930 y 1970²³.

El mismo encanto que hoy adquieren los procedimientos tradicionales de la pintura, los papeles pegados, la superposición de piezas de diferentes tipos de madera, o de la pincelada que ha dejado la huella de los pinceles, en un contexto conquistado plenamente por la tecnología digital resulta especialmente gratificante encontrar este enclave. Igual que resulta extraordinario, y con la consideración de obra de arte, el hecho de volver a trabajar con tipos de madera, que se dedican a una nueva función. Independientemente de su funcionalidad esta incorporación en obras de consideración artística les ofrecerá preservarse en un nuevo estado que permitirá que en el futuro se puedan contemplar directamente para mantener su poder de conmovir en su materialidad y huellas de su antiguo uso. Este es el espíritu que mueve igualmente la creciente tendencia contemporánea del uso de objetos, piezas y materiales que han dejado de ser útiles, para reutilizarse como elementos valiosos en su carga de emotividad y semántica en el diseño y el arte más actual.

In a time when people can carry computers in their pockets and watch TV while walking down the street, Typeface dares to explore the twilight of an analog craft that is freshly inspiring artists in a digital age. The Hamilton Wood Type Museum in Two Rivers, WI personifies cultural preservation, rural re-birth and the lineage of American graphic design. At Hamilton, international artisans meet retired craftsmen and together navigate the convergence of modern design and traditional technique. But the Museum’s days may be numbered. What is the responsibility of artists and historians to preserve a dying craft? How can rural towns survive in a shifting industrial marketplace where big-box retailers are king?²⁴

23 Algunas de estas referencias y una interesante exposición de lo que es este Museo se recoge en el célebre documental *Typeface*, 63 min. color, en inglés: <http://kartermquin.com/films/typeface/>

24 *Ibidem*.

La imprenta en occidente

Casi quinientos años tardó este procedimiento de impresión con tipos móviles en llegar a Occidente, aunque su reinención y aplicación llegaba a ser inevitable con la cada vez más frecuente incorporación de ilustraciones mediante impresión de xilografías a estampas, manifiestos e incluso cuadernillos y libros. No obstante, existen precedentes anteriores con la invención de los naipes en Alemania, a principios del siglo XIV, impresos mediante tablas talladas; e incluso estos precedentes se remontan a época romana, en que el uso de sellos para estampar y el procedimiento para el acuñado de moneda eran técnicas muy próximas.

La ciudad de Mainz o Maguncia sería el lugar en que se considera nació esta técnica, y generalizadamente atribuida a Gutenberg, aunque no falten otras opiniones y pareceres entre su iniciativa y la contribución de sus colaboradores. Este nuevo oficio sería el de impresor y más concretamente tipógrafo, también referido al creador de tipos o abridor de punzones. El impresor componía las páginas con tipos móviles que aportaban la posibilidad de reutilizar los tipos empleados, y editar una página o un libro en mucho menos coste y tiempo del que llevaría la talla o grabado de las páginas, en una pieza y para un solo uso en ese libro. Estas tres definiciones resultarán especialmente ilustrativas de la terminología y referentes de la imprenta y sus profesionales:

1. La imprenta puede definirse: Un arte de componer y ordenar en dicciones y líneas seguidas los moldes ó figuras de todas letras, y estamparlas en papel u otra materia susceptible. 2. Con el nombre de imprenta significamos, tanto la misma arte, como el obrador ú oficio donde se ejerce. En latín se dice *typographia*, de las voces *typus*, que significa forma, figura ó molde; y *grapho*, que significa escritura. 3. El nombre de impresor, aunque tomado de la última operación del arte, que es imprimir, con todo eso es común a todos los artífices ú oficiales de ella, así los compositores ó cajistas, como á los prensistas ó tiradores. Porque para el efecto de la impresión todo es necesario, el estudio y destreza de unos, y el cuidado y las fuerzas de otros. Y por la misma causa de cooperar á ello con su gobierno, industria ó providencia, no solo á los regentes de la oficina, sino a 'los mismos dueños de ella conviene el nombre de impresores ó tipógrafos²⁵.

El hecho de que permitiese la revisión de las pruebas, antes de su estampación, aún siendo un valor generalmente extendido no sería tal porque las páginas en una sola pieza podían perfectamente corregirse tras el dibujo de la misma y antes de ser grabadas. No obstante, al tener que ser revisadas sobre el dibujo de la matriz, sin grabar y por tanto sin poder sacar una prueba impresa en papel, debía leerse previamente igual que se dibujaba, con la ayuda de un espejo. Como se ha indicado al inicio de este apartado, durante todo el gótico, previamente al procedimiento tipográfico, se imprimieron este tipo de libros, estampas u hojas desde tablas xilografiadas con imágenes y textos. Pero precisamente en este tipo de trabajos, editando con gran rapidez cualquier tipo de texto o combinación con imágenes talladas previamente, fue donde Gutenberg, con sus socios Johannes Fust y Peter Schöffer, logró un mayor éxito comercial. Ellos promovieron la base de la publicidad impresa y la prensa periódica, editando indulgencias, calendarios y otros impresos que comenzaron a demandarse rápidamente. Se recogen aquí tres consideraciones sobre los diferentes tipos de imprenta que convergen en esta época, según sus procedimientos de realización:

Juan Daniel Schoepflin distingue tres especies ó géneros de imprenta. A la primera llama *Xylographia*, que es el conjunto de escritura, ó letras que esculpían en una tabla, con las que imprimían de un golpe toda una plana (esta es la imprenta de los chinos) cuya invención se atribuye á Lorenzo Coster, ciudadano de Harlen en Holanda. La segunda especie fue del que ideó hacer las letras sueltas, ó separadas cada una de por sí; á la que propiamente le conviene el nombre de *Typographia*; y esta especie de adelantamiento dice, se debe á Juan de Gutemberg (...) "Gutemberg pudo muy bien haber tomado esta idea de la soltura de las letras de los fundidores de campanas (...) El modo que tienen los campaneros para poner en las campanas semejantes rótulos, es el mismo que usan los cajistas en las imprentas para componer sus moldes, con sola la diferencia que las letras de los unos son

²⁵ *Ibidem* p. 2.



Retrato de J. Gutenberg en un grabado del siglo XVI



Xilografía de cartas españolas, siglo XV

de cera, y las de los otros son de estaño ú otro metal: y esto le pudo bastar á Gutemberg para la idea de soltar las letras (...) la tercera especie de imprenta, haber fundido de metal las letras, que antes formaban de madera. Esta la atribuye á Pedro Schoiffer, Maguntino, y fué la última perfección del arte: bien que para mí por mas vueltas y distinciones que se le dé al invento de la imprenta, siempre se viene á dar á la Xylographia de los Chinos, que fué la idea del todo²⁶.



Taller de Lorenzo al que se atribuye en Holanda ser el primero (c. 1440) en el arte de los caracteres móviles de metal para reproducir un texto. P. Scriverius 1628

Los caracteres móviles en madera se comenzaron a simultanear con otros de metal, desde los primeros tiempos en que se puso en marcha esta técnica. En Holanda se considera a Peter Scriverius el inventor de la imprenta con tipos móviles, en este caso en metal, y acaecido en la ciudad de Harlem hacia una década antes²⁷.

Poco tiempo después de ponerse en marcha lo que sería un lucrativo negocio, Maguncia es saqueada y destruida en 1462. Los operarios de estos primeros talleres de imprenta se dispersan por toda Europa, aunque no gradual y cronológicamente a su distancia del centro de procedencia puesto que ya a fines de la Edad Media existía un avanzado estado de las comunicaciones en esta zona del mundo. Así surgen las primeras imprentas en Colonia (1464), Basilea (1466), Roma (1467) ó Venecia (1469). El primer libro con tipos móviles impreso en España, contrariamente a la creencia generalizada de que fue en Valencia en 1474, corresponde al *Sacramental* de Sánchez Vercial que se editó en Sevilla en 1470. Así consta en la cronología *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, de Francisco Vindel, Madrid 1945-1951, primer referente documental y básico sobre este arte en nuestro país, que consta de 8 tomos más otro de índices generales y un apéndice al tomo I. Más recientemente, Augusto Jurado, en su magna obra, en dos volúmenes magníficamente cuidados y editados sobre los mejores papeles disponibles, *La Imprenta Orígenes y Evolución*, recopila los detalles de este hecho²⁸. Los artífices de este primer libro español fueron el calígrafo Antonio Martínez, asociado con Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura, que decidieron intentar por sí mismos la “fabricación de tipos para imprimir, lo que ejecutaron con letras talladas en madera, de pequeño tamaño y sueltas, para que sirvieran como tipos móviles para su impresión”. A través de las copias que llegaban al puerto de Sevilla, ya en esa época, conocían este práctico procedimiento sin que ningún tipógrafo alemán hubiese traído consigo la técnica aún hasta 1490 en que data el establecimiento del primero de ellos²⁹. Según la misma fuente, suceden a estos tres protoimpresores Juan Parix de Heilderberg en Segovia (1472), Alfonso Fernández de Córdoba en Valencia (1474) y Mateo Flandro en Zaragoza (1475).



Alberto Durero dibuja así una de las primeras prensas y su modo de accionarla, tras visitar en 1511 las de su padrino Anton Koberger. A. Jurado

27 JURADO, A. *La imprenta. Orígenes y evolución*, Capta, Torrejón de Ardoz, Madrid 1999, p. 361.
28 En el primer colofón que imprimen, siguiendo la incorporación de colofones y firmas en los que llegan del extranjero, en la edición del *Sacramental* y del *Repertorium*, de Díaz de Montalvo, en su traducción del latín original decía: “Si deseas saber quiénes fueron los primeros impresores que en otro tiempo vió Sevilla, sabios y experimentaos en su arte, mostrándoselo su propio ingenio, fueron tres hombres llamados Antonio Martínez, Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura”. *Ibidem* p. 346.
29 Los propios Reyes Católicos, en pragmáticas como la de 1477 “eximen del pago de almorarifazgos y alcabalas al librero Teodorico Alemán, por traer libros del extranjero. Exponiéndose a los muchos peligros della (sic) mar para traerlos a España y ennoblecer las librerías”. *Ibidem*

26 *Ibidem* pp. 18-20.

El avance de la técnica de impresión de tipos móviles no adquiere muchos cambios sobre los medios y procedimientos de sus orígenes hasta el siglo XIX. Entonces se incorporan cambios sustanciales en las prensas y también en la fabricación de los tipos de madera. La primera prensa metálica se construye por el inglés Earl Stanhope alrededor de 1800, aunque como vemos ilustrada en un grabado de la época se trata aún de una prensa vertical. Posteriormente se conseguiría poner en marcha la prensa de movimiento horizontal, con los correspondientes rodillos, tanto para entintar el bloque de la composición a imprimir como para aplicar el papel sobre ella.

En cuanto a los creadores de tipografías y grabadores de punzones es necesario hacer referencia expresa, independientemente de imprentas e impresores, puesto que éstos últimos “financiaron y organizaron la fabricación de tipos, pero no tomaron parte en esta labor. Las tareas de grabar punzones, golpear y justificar matrices, fabricar moldes y fundir eran algo ajeno a la impresión y las realizaban contratistas independientes. Estos tenían que tener gran habilidad y experiencia, y su trabajo sólo resultaba rentable tras un largo entrenamiento especializado”³⁰.

En el siglo XIX se experimenta un gran aumento en la demanda de rotulación, producto de una mayor competencia y actividad comercial, multiplicada a partir de 1880 en que se considera el nacimiento de la publicidad como se entiende hoy día. Este gran desarrollo comercial se produjo de manera más amplia y destacada en Norteamérica, donde se produjeron en consecuencia importantes y sucesivos avances en la fabricación industrial de tipos de madera, cuya evolución seguimos del estudio de David Shields³¹. La producción en cantidades considerables de tipos de madera data de 1827, cuando Darius Wells promueve en Nueva York la fabricación industrial y edita al año siguiente el primer catálogo de los diseños que produce. En ese catálogo se describen las ventajas de la madera como el material ideal para estas estampaciones de una sola hoja o tiradas reducidas en textos de tamaño sobresaliente, material que aportaba también su ligereza, disponibilidad y mitad del coste que el metal, además de unas valoradas cualidades para la impresión. Los tipos móviles hasta entonces se realizaban dibujándose a su tamaño definitivo sobre la superficie de la madera, y se cortaba el contorno con un tipo de cuchilla —escoplo, formón o gubia dependiendo del tipo de sección que corresponda recortar—, y seguidamente se rebajaba unos milímetros la superficie del tipo de madera alrededor y en el interior de la superficie de la letra que debía dejar su huella en la impresión. Wells introdujo entonces el cortador lateral, una invención básica que permite un mayor control y rapidez para cortar cada letra. Aunque el perfeccionamiento técnico más determinante llegó en 1834, cuando William Leavenworth crea el pantógrafo y le incorpora el cortador lateral de Wells. Este nuevo instrumento permite trazar los diferentes grados o tamaños de letra a partir de un dibujo en un tamaño cómodo, aunque su precisión no era demasiado buena.

Sería alrededor de 1836 cuando Edwin Allen, hijo de ebanista, mejoraría esta asociación de pantógrafo y corte de recorrido lateral para conseguir una calidad considerable que le llevó a crear su propia fábrica en Connecticut. Trabajadores de Allen se independizaron para crear producciones propias en otros lugares, dado el interés del negocio, y surgen sucesivamente importantes fabricantes en el país, como John Cooley, Morgan & Wilcox, Tubbs American, William Page o Hamilton Mfg. Co. Esta última corporación creada por James Edward Hamilton introduce en 1880 el uso de madera de acebo para los tipos y consigue una gran ventaja en coste y calidad, hasta el punto de hacerse sucesivamente con sus principales competidores. Hamilton introduce aún (1891) un nuevo avance en el procedimiento de fabricación incorporando la maquinaria de producción mediante el método de troquelado, que perfecciona aún más la calidad del corte del contorno de los caracteres.

³⁰ CARTER, H. *op. cit.* pp. 36-37.

³¹ SHIELDS, D. *What is Wood type? The Logical Material*, Rob Roy Kelly Collection, Universidad de Texas, Austin s.d.



Réplica de prensa del siglo XVI, similar al modelo de Gutenberg para tipos móviles en el Museo de la Imprenta Municipal y Artes del Libro, Madrid. Foto SGG

La producción decae en la década de 1920 con la competencia de las posibilidades del color y definición que adquiere la técnica litográfica pero mantiene la fabricación hasta finales del siglo pasado, como se ha visto anteriormente aludiendo al museo creado en su sede. El tamaño que adquieren los caracteres fabricados en norteamérica superan ampliamente los que se hacen en Europa y llegan a medidas cercanas a los 500 mm.

Hoy en día, justo cuando dejan de fabricarse los tipos móviles de madera para la impresión, se incorpora la tecnología láser al recorte preciso de la madera y de cualquier otra superficie de material, usándose por ejemplo para el recorte de letras o figuras destinadas a la señalética y otras aplicaciones incluso del ámbito de la creación artística.

Por último, y para cerrar este apartado, es interesante echar una mirada a los manuales del arte de imprimir en diferentes épocas. Entre ellos existe un corpus de autores españoles, el primero editado en Lyon, puesto que los primeros se escribieron en latín y tuvieron un destino más amplio, y posteriormente fueron ya en español. Este interesante corpus lo tenemos disponible libre y completo en la red, con un estudio introductorio, comparados y desmenuzados gracias a su autor Oriol Nadal Badal, un Filólogo a la vez que Teólogo apasionado por los textos y especializado en técnicas y gestión editoriales. Se trata de la obra: *Códigos tipográficos: fuentes para conocer la imprenta manual*³².

Al contrario de los manuales de caligrafía, en que España ha sido especialmente fecunda y su calidad admirada en toda Europa, como veremos en el apartado referido al diseño, en lo que se refiere a la tipografía existió un considerable déficit. Una carencia de estos importantes medios de estudio, normalización y terminología profesional, aportación de avances técnicos y de procedimiento, e indudablemente también de formación. El motivo fue la dependencia exterior hasta la segunda mitad del siglo XVIII en que se promueve la regeneración y modelos propios para nuestra imprenta. Entre los autores reseñados, normalmente los propios creadores de tipos, cajistas, o impresores, está el que se ha referido que se editó en Francia, de Juan Caramuel (1664), que debía cubrir una amplia etapa de vacío cercana a los dos siglos. Porque el que se escribe en fecha cercana, en español y por Alonso Víctor de Paredes (1680), nunca llega a editarse. Existe únicamente en varias copias que realiza, su experimentado autor en el arte de la imprenta, seguramente como medio de formación y guía del personal que trabaja con él, puesto que se mueve considerablemente por Madrid, Sevilla, Italia, otra vez Sevilla, etc. Entendemos que en ello estriba el interés por tener ese número limitado de ejemplares para uso propio. Alberto Corazón³³ se encarga de hacernos un recorrido histórico por estos manuales de la tipografía española y elogia ampliamente este último muy por encima de Caramuel, “poco conocido y utilizado”, que es más ideológico y de corte eclesiástico que el primero totalmente práctico, claro y con una terminología propia en español, sin tantas denominaciones de filiación francesa. Corazón salta, en su consideración de interés, del manual inédito de Paredes hasta el de Juan José Sigüenza y Vera (1811) que califica como ‘legendario’ y hasta el que “no parece que exista literatura técnica”.

Una vez que se regenera y consolida la actividad de fabricación de tipos propios en España, gracias a las medidas de Carlos III, se suceden, sin embargo, una serie considerable de estos manuales: de José M. Palacios (1845), Antonio Serra y Oliveres (1852), José Famades Villamur (1882), José Giráldez (1884), Juan José Morato (1908 y 1929), Álvaro Fernández Pola (1904), Miguel Lozano y Ribas (1928), F. Fábregues y J. M. Saavedra (1933), Pelegrín Melús y Francisco Millá (1937) o Vicente Martínez Sicluna (1945). A continuación de esta revisión general en el *Códigos tipográficos* se exponen los detalles y diferencias más reseñables que existen entre una selec-

32 NADAL BALÀ, O. *Códigos tipográficos: fuentes para conocer la imprenta manual*, UniCo. Unión de Correctores, Madrid 2011.

33 CORAZÓN, A. “De los orígenes hasta Ibarra: malas noticias”, en RIBAGORDA, J. M. op. cit. pp. 113-121.

ción de ellos: *Syntagma de Arte Typographica*, de Juan Caramuel; *Institución y orígenes del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, de Alonso Víctor de Paredes; *Elementos de la Typographia* (Barcelona 1751) de Joseph Blasi que lo incluye como parte complementaria de su *Epitome de la Orthographia castellana*; y el más reciente y especialmente reconocido *Mecanismo del Arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que la ejerzan* (Madrid 1811) de Juan José Sigüenza, discípulo del gran maestro impresor Joaquín Ibarra.

Alberto Durero comienza su aprendizaje como grabador en la técnica de la xilografía en Basilea, y su primer grabado conocido esta portada con *San Jerónimo* (1492). En poco tiempo adquiere la maestría que le caracteriza y antes de las grandes ilustraciones de *El Apocalipsis*, que cierran este primer periodo antes de su dedicación al grabado a buril sobre metal, realiza la *Sagrada Familia con tres liebres* (c. 1496), en la que se aprecia la enorme maestría alcanzada, junto a su gran personalidad. Biblioteca Nacional. HUIDOBRO, C. *Durero Grabador. Del Gótico al Renacimiento*, Mº de Cultura. Biblioteca Nacional de España, Madrid 2013, pp. 74 y 75.



San Jerónimo escribiendo

De la entalladura a la xilografía

La técnica más antigua de reproducción gráfica es el grabado en madera, que recibe el nombre de entalladura porque consiste en tallar o esculpir la imagen pretendida sobre una superficie de madera que actúa como sello o matriz. Es el nombre tradicional de este procedimiento, si bien la conocemos hoy como xilografía, del griego *xilos* —madera—, que es el término con que se le ha denominado por los especialistas desde el siglo XIX¹. En consecuencia, en los estudios españoles especializados en técnicas de arte gráfico se indica, desde hace varios años, que la denominación idónea para el grabado en relieve sobre madera realizado entre el siglo XV y XVIII es entalladura, por ser la palabra empleada en la época. Sin embargo, en la terminología décimonónica xilografía se reserva únicamente para el grabado en relieve, sobre madera cortada a contrafibra o a la testa, quizá el más empleado en ese momento y, por otra parte, el procedimiento más generalizado en la talla de tipos de madera para la imprenta.² El motivo de trabajar la talla de la imagen en sentido perpendicular a la fibra vertical del árbol es proporcionar una mayor precisión en el control de la cuchilla y gubias con las que se realiza la talla, así como evitar las vetas propias de la madera en la superficie estampada. La madera a contrafibra también resulta una ventaja para el entintado, dado que los poros del corte de la fibra contribuyen a retener la tinta en una superficie de grano bastante uniforme. La huella de las fibras en la madera cortada a hilo, en la dirección de las mismas, tiene una respuesta más irregular por la consistencia mucho más diferenciada en la superficie cortada como plano para la estampación, así como mayor dificultad para controlar el corte o talla, ocasionada por la interferencia de la propia dirección de la fibra, y diferentes durezas que ello conlleva, sobre la pretendida en el dibujo o corte.

En cuanto a los tipos de madera es aconsejable que sea relativamente dura para que las líneas grabadas no se desmoronen, y en cuanto a su textura son preferibles las llamadas de grano fino, que proporcionan una estampación más uniforme y definida³. El roble por ejemplo es dura pero tiene un grado excesivamente grueso, por lo que las más recomendables son las de frutales como el cerezo, peral, manzano, etc. El boj y el acebo son muy resistentes e ideales para los tipos móviles, sólo que son demasiado duras para trabajar en dirección de la fibra pero muy adecuadas para la contrafibra. El álamo es mucho más blando, aunque más duro que el pino y el abeto, por lo que son adecuadas para líneas anchas o para imágenes con mucho blanco que rebajar de la superficie de la madera, que se puede endurecer posteriormente aplicando una disolución al 50% de laca en alcohol. Para su mayor penetración, y una vez seca, debe lijarse la superficie para alisarla eliminando los filamentos levantados de la madera. Otro tratamiento de la madera, no sólo para endurecerla, es dando una capa de aceite de linaza por ambas caras, que deben ser lijadas antes. Una vez seco el aceite vuelve a lijarse la cara de la estampación, que con esta preparación evitará que absorba el aceite de la tinta y la calidad de la estampación será de mayor calidad⁴.

1 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. G. *Anatomía humana desde la plástica en el trazado de la línea. Movimiento y construcción*, tesis defendida en la Universidad de Cádiz para el doctorado en Medicina, Cádiz 2011, p. 211.

2 BLAS BENITO, J./CIRUELOS, A./BARRENA, C. *Diccionario del dibujo y la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, Madrid 1996. Citado *Ibidem*.

3 Los antiguos usaban la madera de boj y cedro, mientras en la Edad Media se empleaba más el haya. Anónimo, *Historia de la Imprenta...* op. cit. pp. 17-18.

4 CHAMBERLAIN, W. *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, Blume, Madrid 1988, p. 63-65.



Matriz de xilografía sobre madera de peral endurecida, anónimo primera mitad del s. XX, integrado en la obra *Elogio de la xilografía*, SGG 2012

De la caligrafía a la tipografía

Las habilidades que en la tradición profesional ha requerido un diseñador de tipografía serían, básicamente el dominio del dibujo; la destreza en el uso de compás y la regla; el conocimiento de la anatomía de las letras en cuanto al trazado y modulación de las mismas con las correspondientes compensaciones ópticas; la aplicación de las medidas de los cuerpos de las letras en el alto y ancho para resolver proporciones de cada letra y alinearlas entre sí en las asociaciones frecuentes y propias de cada lengua; conocer las reglas de composición clásicas, armonía, geometría, proporción áurea y arquitectura general de los tipos; y tener la suficiente creatividad para generar nuevos tipos y saberlos desarrollar en todo su alfabeto, números y signos de puntuación de acuerdo a una coherencia global⁵.

Alberto Durero dedicó parte de su sabiduría en el dibujo al diseño de caracteres tipográficos, en su libro *De Symmetria* (1525), así como el matemático franciscano Luca Pacioli estudió geométricamente los de las capitulares romanas interpretadas en el Renacimiento. Se cree trabajó en colaboración con Leonardo da Vinci, aunque es frecuente considerar que éste lo hizo también con todos los tratadistas del arte de la anatomía y las ciencias de la época. Estas aptitudes en la geometría y la matemática resultan fundamentales para un diseñador de tipografías. Tanto la obra de Durero como la de Pacioli, publicada en Venecia —*Divina Proporción* (1509)—, son manuales básicos para conocer el concepto de proporción y armonía de los tipos. Pacioli compone cada letra del abecedario inscrita en un círculo y al mismo tiempo sobre un cuadrado. Este círculo es la génesis al mismo tiempo de cualquier trazo curvo de su dibujo, definiendo su grosor en 1/9 del lado del cuadrado y con ello respondería, en su orden interno, a los mismos principios que gobiernan la generalidad del cosmos. En España esta interpretación geométrica de los caracteres viene iniciada por el eminente calígrafo Juan de Iciar, que referiremos seguidamente; y por el maestro Juan Claudio Aznar de Polanco (1663-1736), que aplica estas bases del trazado tipográfico en su *Arte nuevo de escribir, por preceptos geométricos y reglas matemáticas* (1719).

5 Estos requisitos han sido redefinidos y ampliados sobre la base de los que se proponen en: FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, S. op. cit. p. 77.



Libro de Luca Pacioli *Divina Proporción*, 1509



Libro de Alberto Dürer *De Symmetria*, 1525

El diseño de tipos, al contrario que hemos visto en la técnica de la impresión, sí que avanza de manera paulatina, desde la letra gótica 'textura' de la *Biblia de 42 líneas* y la proximidad a los modelos de caligrafía de las diferentes zonas de influencia, como es la italiana, y los tipos exentos, más independientes del gesto de la escritura, propios del arte de la imprenta y considerados propiamente como tipografía.

Una nueva aplicación tipográfica, con necesidades funcionales, tanto prácticas como estéticas, requería un diseño particular en lo que eran tipos móviles frente a la escritura manuscrita propia de la producción bibliográfica hasta entonces, e incluso ante las tablas grabadas con imágenes, otras veces con la inclusión de textos que se editaban como estampas religiosas fundamentalmente, bulas, ordenanzas o anuncios en general. La escritura enlazada propia de la caligrafía, lo que se conoce como el *ductus* caligráfico, era en los primeros tiempos el estilo que determinaba cualquier tipo de creación tipográfica y en España, dado su prestigio, se prolongó hasta la segunda mitad del XVIII, como veremos.

Hasta entonces, sólo un gran calígrafo como Juan de Iciar (1522-1590) conocedor de la imprenta italiana, protagoniza quizá el primer intento de crear "modelos de letras para imprenta" y se propone aplicar su destreza al nuevo medio incluyendo un apéndice de "letras y capitulares para libros de imprenta" en su citada *Arte Subtilísima*. "Iciar ignora la técnica de los punzones y la fundición, de modo que busca la ayuda de un hábil tallador



Recopilación subtilísima intitulada Ortographia pratica; por la cual se enseña a escribir perfectamente así por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera de ella se usan, de Juan de Iciar, Zaragoza 1548

En este nuevo modelo del diseño de la escritura fue referencia para toda Europa la escuela de la cancillería vaticana, por ello se define expresamente como ‘letra cancelleresca’. En ese ámbito, entre el origen alemán y el poder papal, surgió la escuela veneciana, con los mismos caracteres tipográficos heredados de la antigua caligrafía. Toda Italia se resistió a emplear la rigidez de letra gótica, que se consideraba poco elegante, y en esa época en que se había generalizado ya por el resto de Europa se desarrollaba el Renacimiento que generó un tipo denominado humanista basado en la escritura carolingia —que por otra parte era en la que se copiaron manualmente los clásicos— con un trazado más caligráfico¹. Destacaron en esta caligrafía humanística el propio Aldo Manucio, Francesco Griffo, Ludovico Vicentino, Francesco Giovanni Cresci y Giambattista Palatino, que transmitieron la estética y manera de escribir por todo el continente, y de quienes aprendieron admirablemente nuestros calígrafos Juan de Iciar (1515-1590), Francisco Luca (c. 1530-1580), Pedro Díaz Morante (1600-_), José de Casanova (1613-1692), Juan Claudio Aznar de Polanco (1663-1736), Joseph de Anduaga y Garimberti (1751-1822), Domingo María de Servidori (c. 1724-1790) ó Francisco Javier de Santiago Palomares (1728-1796), este último ya en la estética neoclásica de la segunda mitad del s. XVIII. Los datos e ilustraciones siguientes de las obras de éstos vienen reproducidas en su mayor parte del extraordinario catálogo² de la gran exposición *Imprenta Real: Fuentes de la Tipografía Española*, comisariada por José María Ribagorda y celebrada entre diciembre de 2009 y enero de 2010 en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.



Arte de excrevir de Francisco de Lucas... editado por Juan de la Cuesta en Madrid (1580). RIBAGORDA, J. M. op. cit. pp. 234-235

1 POHLEN, J. *Fuentes de letras* [sobre tipos de letras], Taschen, Colonia 2011, p. 24.
2 RIBAGORDA, J. M. op. cit.

Retrato de Pedro Díaz de Morante y página en la obra *Tercera parte del arte nueva de escribir que el maestro Pedro Díaz de Morante ha compuesto...* (4 tomos) editado por la Imprenta Real en Madrid 1629. RIBAGORDA, J. M. op. cit. pp. 238-239

Primera parte del arte de escribir todas formas de letras,
editado por Diego Díaz de la Carrera en Madrid 1650

Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula...
editado en Imprenta de Andrés Ramírez en Madrid 1780.
RIBACORDA, J. M. op. cit. pp. 241 y 251



Primera parte del arte de escribir, por preceptos geométricos y reglas matemáticas
del Mtro Juan Claudio Aznar de Polanco, editado en Imprenta Herederos de Manuel Ruiz de Muga
en Madrid 1719. RIBACORDA, J. M. op. cit. pp. 242-243



Tipografía y artes del libro

La tipografía es parte esencial del libro, también como objeto de arte, en sí mismo o libro de artista, y no sólo como soporte literario y de manuales diversos. La tipografía, empleada como configuración de texto o como grafismo en la composición de las páginas es un evidente recurso que no ha dejado de emplearse por artistas de diferentes ámbitos culturales. Sin duda, los tipos de madera, de latón, plomo o cualquier otro material producto del antiguo uso en la imprenta, o recortados expresamente en nuevos materiales mediante la técnica del láser van a seguir proporcionando muchas satisfacciones en el ámbito del nuevo arte contemporáneo.

Fundamentalmente desde la primera mitad del siglo XX el libro y la tipografía son protagonistas de una amplia muestra de libros de artista, como medio de experimentación distintivo de las vanguardias históricas. En innovadoras composiciones pretendían la integración de las artes literarias y visuales. Poesía y tipografía se unen en experiencias que suponen “una increíble aventura intelectual y visual” en una amplia muestra de estos “libros de vanguardia” que en la primavera de 2012 se reúnen en la exposición organizada por la Fundación Juan March junto a otras obras donde el protagonismo de la tipografía es un elemento esencial³. Los artistas y diseñadores de esa época, indistintamente se interesaron por este medio impreso, libro, revistas e incluso carteles, como territorio experimental alejado de la visión lineal de la historia del arte y que, por el contrario, abre nuevos caminos a través de la transversalidad y ósmosis entre los diferentes ismos que se desarrollan en las artes. En esa visión tipológica Scudiero identifica “cuatro tendencias estilísticas”, la primera es la idea de las “palabras en libertad” introducida por los futuristas y como origen poético-literario capaz de materializarse en la tipografía. A esta inmersión de las artes visuales en la tipografía, más que a la inversa, la segunda tendencia es producto de su evolución natural, en que la palabra pasa a ser una imagen autónoma, auto-representativa, que no requiere datos ilustrativos adicionales. Una tercera y cuarta tendencia surgen agrupadas en razón del “solapamiento” temporal de su práctica. Por una parte determina la “ortogonalidad y diagonalismos” que se ocupa de la nueva caja tipográfica, dinámica y, en ocasiones, asimétrica y, por otra, se centra en el uso de formas “geométricas elementales”, resultando evidente en esta interacción su origen constructivista y suprematista. La propia Biblioteca Nacional inaugura una exposición de libros de artista y libros objeto de sus propios fondos, en el último trimestre del mismo año, bajo el título *El libro como...*



Marca de impresores: Estanislao Polono, Sevilla 1500. Valentín Fernández de Moravia, Lisboa 1495. Fadrique de Basilea, Burgos 1493. Gérard Leeu, Amberes 1492

³ SCUDIERO, M. “Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”, en VV.AA. *La vanguardia aplicada 1890-1950*, Fundación Juan March, Madrid 2012, p. 163 y ss.

En el desarrollo histórico del libro impreso, destaca el hecho de que diferentes impresores extranjeros se establecieran en Venecia, para responder a la demanda del comercio que secularmente había sido actividad principal de sus habitantes, y entre algunos precedentes de impresores notables surge a finales del siglo XV la figura de Aldo Manucio, discípulo del gran humanista florentino Pico della Mirandola, y que puede ser considerado el impresor más destacado de todos los tiempos. Ante la gran demanda de ediciones que le encargan, que son firmadas tras el colofón con la conocida marca del ancla y el delfín, crea en 1501 la *Accademia Aldina*, para formar nuevos profesionales. En cambio, su gran proyecto, la *Biblia hebreo-griego-latina* (1487-1498), no logró superar todos los requisitos para llegar a editarse, y un proyecto de tal magnitud no encuentra la posibilidad de hacerse hasta que el Cardenal Cisneros emprende la *Biblia Políglota* y se edita en Alcalá de Henares (1514-1517)⁴.



Una interesante historia visual desde la caligrafía a los últimos tipos creados, compuesta por Otl Aicher⁵

4 JURADO, A. *op. cit.* pp. 329-331.

5 AICHER, O. *Tipografía*, Campgràfic, Valencia 2004, p. 214.

En esta tendencia, que reproducía modelos tipográficos cercanos a la escritura *caligráfica* más propia del trazo manual, en España se mantenía la letra *gótica*, en los inicios de la imprenta en nuestro país, en diferentes variantes conectadas con la escritura *visigótica* propia de los reinos cristianos de la península y todas ellas descendientes, por tanto, de los manuscritos que se elaboraban en la rica tradición monacal, cuyo prestigio se extendió por todo Occidente. Esta peculiaridad, de fondo, de los textos que caracterizaron la tipografía realizada en el ámbito hispano estaba próxima, a su vez, de la letra *carolingia*, un tipo de *semiuncial*⁶, aunque con diferencia de altura entre mayúscula y minúscula, de marcados ascendentes y descendentes. Esta semiuncial es el precedente claro de la propia letra humanística del Renacimiento, surgidas ambas de la intención de enlazar de manera continuada los trazos aislados de la uncial que se venía empleando, respectivamente, en los manuscritos copiados en los *scriptorium* de los monasterios y la escritura carolingia que se escribía en la documentación del Vaticano.



Caracteres humanistas de origen inglés / Ligadura y & redondas / Tipo basado en la caligrafía gótica. Colec. SGG



Grado de caracteres neogóticos de origen alemán, creados durante el siglo XX. Colec. SGG

⁶ Si la letra uncial era una letra mayúscula de forma redondeada, pensada para la copia manuscrita en pergamino y surgida a partir de la posibilidad de reducir la velocidad de escritura de la letra capital romana que se venía haciendo hasta el siglo XI, la semiuncial integraba también minúsculas, escritas todas a la misma altura aunque incorporaban leves trazos ascendentes y descendentes propios de algunas letras, y que se mantuvo hasta finales del siglo XIII. La configuración redondeada venía condicionada a su vez por el trazo de la pluma caudal de ganso, cortada en bisel, que se comenzó a emplear como instrumento generalizado de la escritura a partir del año 300. Carlomagno se vio obligado a impulsar el modelo de la carolingia como tipo de escritura oficial en el 768, para evitar la descontrolada proliferación de textos que se venían generando en un territorio tan amplio y con una necesidad de coordinación en la comunicación y administración directamente proporcional con esa amplitud. Sin embargo esta tipografía especialmente cuidada y laboriosa dejó de emplearse alrededor del siglo XIII y sustituida por la letra que conocemos como gótica, una de cuyas variantes conocida fuera de nuestro país como 'textura' es la que se utilizaba cuando se imprimió la Biblia de 42 líneas. Datos específicos en: POHLEN, J. *op. cit.* pp. 18-22.

Como se ha avanzado ya, este estilo tipográfico basado en la escritura de la época fue el que caracterizó a nuestro país, cuyas diferentes versiones a partir de la escritura caligráfica se denominaron, por ese mismo motivo, como ‘bastarda’. Se trababa más bien de una dulcificación de la *gótica* con la influencia de la maestría lograda en los siglos de escritura *carolingia*, que hizo que los primeros impresores alemanes que llegaron a España se sintieran atraídos por este equilibrio entre sus *góticas* de origen y las *redondas* o *humanísticas* que ya se habían extendido por España en la estrecha relación que aquí se tuvo con los territorios de la península italiana, el arte y las ideas del Renacimiento⁷. La *cursiva*, también conocida como *itálica* y contrapuesta a la denominada *redonda*, fue admirada en su efecto final de los caracteres diseñados en España, donde se conoció como ‘bastardilla’ y que refería expresamente cualquier tipo de letra inclinada.

Precisamente, como hemos afirmado más arriba, la gótica perdura en Europa de manera generalizada hasta la mitad del *Cuatrocento* italiano, que recurre a los trazos de la carolingia para dar un sentido más dúctil y humanístico a la escritura. Ello no implica que en el norte de Europa la gótica se haya mantenido para ciertos usos más protocolarios hasta entrado el siglo pasado, y que incluso en Alemania se creasen versiones y fabricasen, como signo de su propia identidad, hasta época muy reciente.

Humanística (Schneider)	Garalda (Caslon)	Real (Baskerville)	Didona (Bodoni)	Mecánica (Rockwell)
e	e	d	d	n
Lineal (Syntax)	Incisa (Amerigo)	Escrita (Kuenstler Script)	Manual (Brush)	Tipos góticos (Cloister Black)
k	b	z	l	f

Entre los intentos de clasificar los modelos más representativos del diseño tipográfico podría considerarse como referente este de Vox, 1954⁸

7 Aunque no todos los primeros impresores fueron alemanes, pues los primeros se asentaron en Zaragoza cinco años después de que se editara el primer libro en Sevilla, donde éstos no llegaron hasta 20 años después (1490) y veintiseis años que tardaron en llegar a Granada (1496), es interesante recoger esta cita en la obra de Augusto Jurado: “Todos los primeros impresores fueron alemanes, pero se aclimataron inmediatamente, en mayor grado de lo que ningún impresor alemán o francés de los que pasaron a Italia se italianizaron jamás. Empezaron imprimiendo con los tipos de redonda más modernos, pero inmediatamente volvieron a los tipos góticos, descendientes en línea directa de la caligrafía de los manuscritos españoles”. STEINBERG, S. H. *550 Años de Imprenta*, Zeus, Barcelona 1963.

8 Reproducido en POHLEN, J. *op. cit.* p. 56.

Lo más interesante de este recorrido por el diseño de los tipos que influyeron en las letras de los primeros libros impresos es la capacidad de los tipógrafos españoles en la permeabilidad a otras culturas y otras ideas, la capacidad de identificarse y mezclarse para generar un resultado particular y de la mayor consideración estética. El propio Pablo Picasso sorprendía por esta capacidad de asimilar y dialogar con cualquier planteamiento, estética o modo de hacer, sin reparo alguno en hacer por sí mismo lo que veía a su alrededor, consiguiendo además una genialidad difícil de superar por los referentes aludidos en su obra. Esa capacidad, como herederos de la Cultura Clásica que se desarrolló en el Mediterráneo es el tipo de letra que hasta las nuevas creaciones del siglo XVIII identificaron a nuestra imprenta, y que por ello venían denominándose bastarda española en diferentes versiones, pero todas ellas producto de una fusión o mestizaje entre la gótica y la humanista, siempre en correlación con los manuales caligráficos de estos primeros siglos de imprenta que eran dignos ejemplos de la letra cancilleresca romana y la aldina. En Europa se conoció y apreció la bastarda española gracias a la gran producción que salió de las imprenta de Plantín, en Amberes durante la segunda mitad del siglo XVI, por la estrecha relación establecida por Felipe II que le nombró impresor de su corte en 1570. En el *arte nueva de escribir*, de Palomares, se cita el reconocimiento expreso de algunos impresores extranjeros⁹, como el francés Sebastien Grif, que atribuye el buen resultado de nuestras ediciones a “las hermosas letras bastardas española e italiana”. Grif bautizó con el nombre de Grifa esta particular característica de la bastarda, que no sólo establecía el vínculo con la notable caligrafía humanística de Francesco Griffo sino que se integraba él mismo en un vínculo en relación con su propio apellido.

En el siglo XVI, y durante gran parte del mismo, “la imprenta adquiere en España una gran perfección. El carácter suntuario de algunos libros y la armonía tipográfica de sus páginas ponen de manifiesto el cuidado de su ejecución y la gran profesionalidad de los impresores de esta época, cuyo arte, con la apertura de nuevos talleres, se va difundiendo por todo el país. Las ilustraciones en los libros, consistentes en preciosos grabados en madera, son más frecuentes que en el siglo XV, así como el empleo de grandes iniciales y orlas en el texto y portadas. En Valencia Jorge Costilla imprime, en 1510, con preciosos grabados, la *Suma de las Crónicas del Mundo* (...) en Zaragoza Jorge Coci (...) una edición, en 1520, de las *Décadas*, de Tito Livio, que se conceptúa como el libro mejor impreso en España durante esta centuria (...) En Alcalá de Henares, como hemos visto, el tipógrafo Arnao Guillén de Brocar imprime la *Biblia Políglota* (1551-17), monumento tipográfico para el que se fundieron especialmente diversos alfabetos, de lenguas hebrea, griega y caldea. En Sevilla aparece, en 1511, grabado en madera, el primer mapa de América que se publica en España, dado a la estampa por Cromberguer en la obra *Oceanis Decada*, de Pedro Mártir de Anglería (...) La decadencia del Arte de la Imprenta, que se inició a finales del siglo XVI —época que se caracterizó por la desaparición en las cajas tipográficas de la letra gótica, que fue sustituida totalmente por la redonda, en la mayoría de los casos de defectuoso dibujo y mala fundición—, se acentúa mucho más en el siglo XVII, convirtiéndose en un trabajo manual; las impresiones no pueden ser, en general, más defectuosas; desaparece la perfecta simetría de los interlineados y espaciados en las páginas; las tipografías son deficientes; los impresores no tienen reparo en utilizar tipos machacados y rotos por el continuo uso; las orlas tipográficas, en las portadas, no guardan la menor armonía en la sucesión de los adornos que las componen y resultan las impresiones peores de lo que en realidad son, por la calidad del papel en que están estampadas”¹⁰.

9 Citado, a su vez, en CORBETO, A. “Tipografía y caligrafía en España...” *op. cit.* pp. 57 y 58.

10 *Ibidem* pp. 386-393.

En el siglo XVIII Carlos III, conocido como el rey impresor¹¹, fundador de la Real Imprenta (1761) y quien emprende sacar al país de la dependencia de tipografías extranjeras. Durante todo el siglo anterior las tipografías se habían importado de Holanda, fundamentalmente, como hemos referido anteriormente. Durante todo este siglo la imprenta española adquiere una mayor calidad, no sólo por disponer de tipografías propias y mejores en el cincelado y fabricación de tipos, sino también por disponer de papeles de mayor calidad y una gran maestría de los grabados calcográficos en las ilustraciones. Por otra parte, la empresa fundamental era la promoción de tipografías propias, que recogieran la excelente tradición caligráfica española, aunque para ello fuese necesario un trabajo como el que aplicó Francisco Asensio y Mejorada a los diseños de Palomares, de cuyas ilustraciones fue grabador, publicando en 1780 un “manual de reglas para el dibujo geométrico, en línea con un concepto tipográfico de la letra”¹². Este encargo de 1774 a Palomares, por la Real Sociedad Bascongada (*sic*) de Amigos del País, supone el momento en que la bastarda española alcanza su plenitud, pues tenía por objetivo proporcionar a las imprentas del país “un carácter nacional distintivo como tienen las demás naciones”¹³.

Juan de Santander, Bibliotecario Real, pone en marcha la creación del obrador de fundición de la misma y para ello implica al más prestigioso de los calígrafos de la época. Se trata de Santiago Palomares, en colaboración con los diseñadores de tipos, normalmente formados previamente como grabadores y que entonces eran considerados profesionalmente como ‘abridores de punzones’. Los modelos tipográficos se graban directamente en la punta de un punzón del mismo metal, y junto a los contrapunzones y las matrices realizadas con ambos componían los juegos necesarios en la fabricación de tipos de metal. El detalle de este instrumental y su uso viene recogido claramente en una valiosa contribución de Elvira Villena¹⁴. En concreto, el trabajo de abridor de punzones en colaboración con la dirección de arte del calígrafo Palomares se encomendó a Jerónimo Gil, ya reconocido grabador y que hizo un excelente trabajo reparando punzones y matrices en las colecciones de la Real Imprenta, y completando algunos grados y familias que requerían caracteres necesarios para el uso. Así fue como este precursor de un oficio que no existía apenas en España consiguió la destreza necesaria para su desarrollo profesional y el de otros abridores de punzones como Antonio Espinosa, ya citados por su formación en la Real Academia de San Fernando. Coetáneamente con ellos, comienza en este oficio Eudaldo Pradel, que venía dedicándose al grabado de armas y su destreza en ello le proporcionó la posibilidad de dedicarse a grabar punzones bajo una excelente consideración del patronazgo Real. Privilegio que ya habrían querido los dos tipógrafos citados previamente y que por nacer en este oficio y necesidad profesional no contaron con tanto apoyo a su trabajo, incluso siendo más interesantes sus ‘caracteres’, que es como se denominaban entonces las tipografías o familias tipográficas. Pradel tenía menos iniciativa en su diseño y sus caracteres eran muy similares a los que seguían llegando aún de fundiciones flamencas, de hecho él mismo se consideraba ‘maestro armero’ antes que abridor de tipos, como indicaba en el encabezado del catálogo de las muestras de letras que hizo y que editó en 1763¹⁵.

¹¹ Porque desde pequeño fue formado en el arte de la imprenta, y era un gran conocedor y admirador de esta disciplina que, por otra parte, valoraba especialmente el progreso que ello conllevaba para la difusión del conocimiento y el papel de España entre las primeras potencias de la época.

¹² RIBAGORDA, J. M. *op. cit.* encarte entre pp. 226-227.

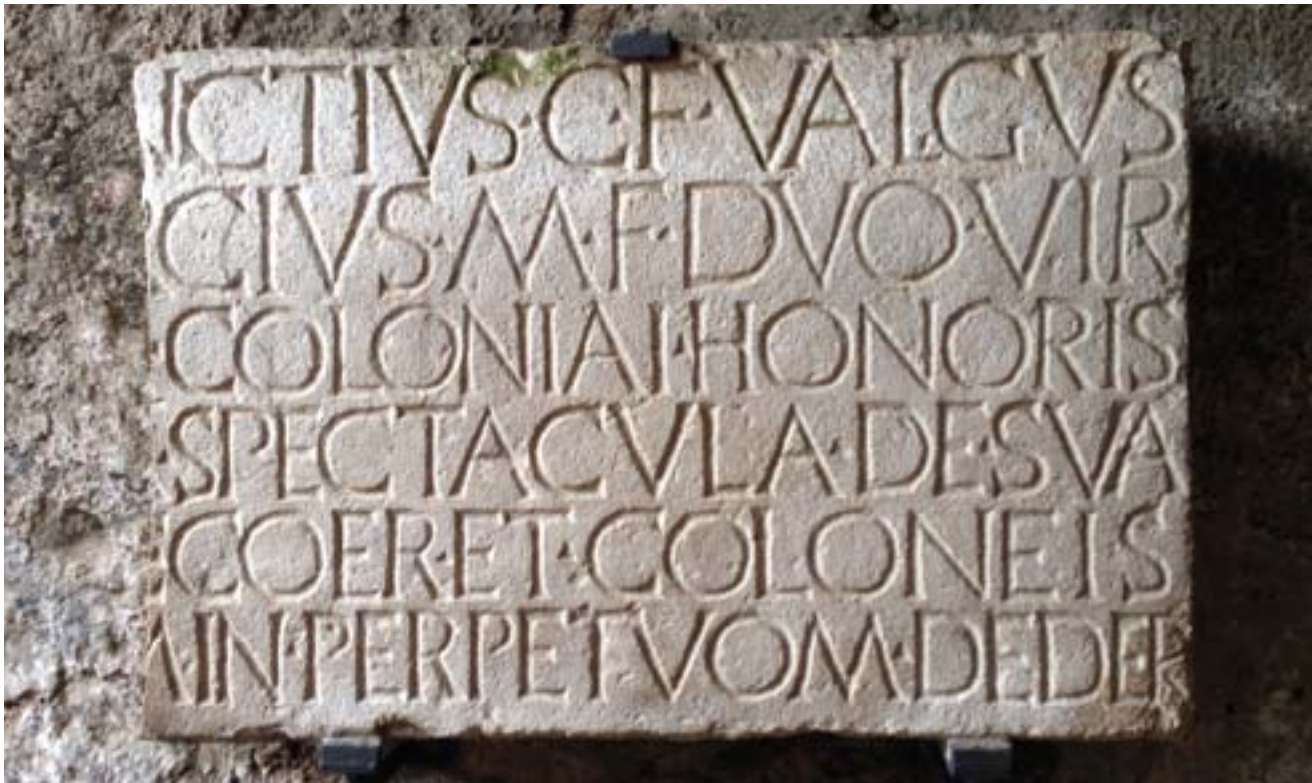
¹³ *Ibidem*.

¹⁴ VILLENA, E. *op. cit.* pp. 59-72.

¹⁵ Documento en Biblioteca Nacional.



Inscripción en latín clásico, Museo de Mérida / Inscripción en latín clásico en el anfiteatro de Pompeya



La forma de la letra

Numerosos manuales refieren el inicio de la escritura cuatro mil años a.C. en Egipto, cuyo interés por codificar el lenguaje define signos fonéticos que tienen su transcripción gráfica en jeroglíficos. El primero de ellos, en el orden de este primer alfabeto, la cabeza de toro, ha dado lugar curiosamente a nuestra 'A' mayúscula, tras la transición a signo de esa cabeza que los escribas representaban rápida y cada vez de modo más esquemático, y que origina la abstracción de este referente inicial, en el primer signo también de las escrituras en Sumeria y Babilonia. Los Fenicios en el 1200 a.C. dibujan ya el signo 'A' mayúscula producto de la evolución de esa cabeza de toro, aunque girada 90° a la izquierda. De este signo los griegos terminan resolviendo la primera letra mediante un único trazo, en tres direcciones, hasta que finalmente se consolida la grafía latina que define la uncial del comienzo de nuestro alfabeto. Especialmente evocador resulta que el dibujo de diversas letras del alfabeto griego, atribuido a Palamedes, se había inspirado en el vuelo de las grullas¹⁶.

Desde ese momento la letra occidental viene definida por esa escritura latina dotada de los remates a los trazados verticales, a imagen del fuste de una columna, que siempre viene definida por la terminación expresa de su base y capitel. "Para entender mejor la transición, de la tipografía con remates a la tipografía de palo seco, es necesario considerar las sensaciones más profundas que se tienen a la vista de un trazo cualquiera. Cuando en una línea sus últimos puntos no están reforzados, el observador experimenta el malestar producido por una línea inacabada e infinita. (...) En la caligrafía, el refuerzo de los trazos iniciales y finales servía para conferir a la escritura su particular estilo. En los remates inferiores del tipo humanístico cabe ver una búsqueda inconsciente de estabilidad (...) Sólo la modernidad se atrevió a usar la columna desnuda: el pilar de hormigón. El miedo a la desaparición de las líneas no limitadas, desnudas, se desvaneció con el pensamiento racional, y de este modo quedó abierto el camino hacia los tipos sin remates"¹⁷.

Con esta sintética evolución que comprende 6.000 años tenemos las directrices fundamentales que han dado lugar a la base de la estructura gráfica de nuestro alfabeto, sobre el que existen infinitas posibilidades creativas que ya han sido conformadas y que seguirán fluyendo del talento y nuestra capacidad de interpretación.

En referencia y continuación del párrafo dedicado a la terminología de los diseños de letras, en el apartado en relación con las artes del libro, la *bastarda*, como se ha ido apuntando, es una *cursiva* en sintonía con la *letra humanista* que surge en los diferentes ámbitos de Italia durante el Renacimiento. Nace vinculada a la escritura *carolingia* y la cercana influencia de la *cancilleresca* promovida por la administración del Vaticano. En nuestro país tiene la misma filiación con esos modelos caligráficos, por su proximidad a principios comunes y, diferencialmente, por su larga y valorada tradición caligráfica monacal, la propia Escuela de Traductores de Toledo o las primeras universidades, decisivas también en la producción de libros manualmente. Tradición ésta que evolucionó en sintonía con los diferentes gustos y usos, de la mano de las creaciones de nuestros maestros calígrafos hasta finales del siglo XVIII, en que quedó reflejada en las nuevas letras para los tipos móviles.

En resumen, esa tipología sigue la misma base estructural y estilística que la que se conoce como redonda y que complementa con la minúscula las capitulares romanas, prototipo en la Columna Trajana de Roma, y que por ello se conoce también como escritura *romana*. Previamente existe una segunda rama global, la escritura que podríamos denominar genéricamente como *gótica*, vinculada a la escritura monástica de la Edad Media. Los diferentes modelos o normalizaciones de este tipo dan lugar a la escritura visigótica española o la carolingia.

¹⁶ LEÓN, R. *Papeles sobre el papel*, Universidad de Málaga, 1997, p. 9.

¹⁷ FRUTIGER, A. *Reflexiones sobre signos y caracteres*, Gustavo Gili, Barcelona 2007, p. 65.

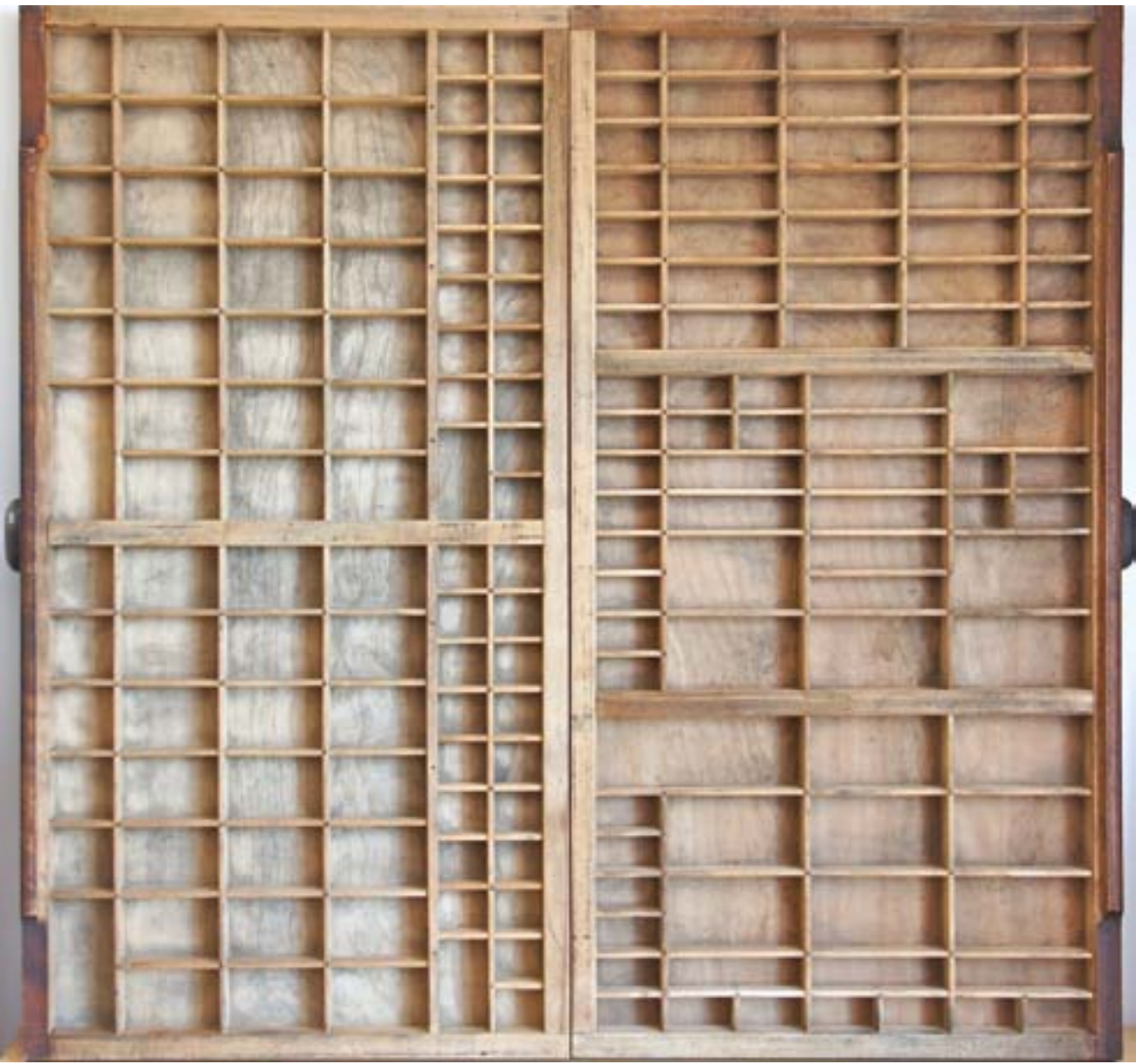
Una tercera tipología sería la conocida como *palo seco*, frente al remate característico de la tipografía *romana* citada, que carece de este tipo de terminaciones en el trazo propio de su procedencia caligráfica. El tipo de *palo seco*, también conocido como *grotesca* e incluso confusamente bautizadas en el ámbito inglés como *gothic*, se limita al trazo que puramente define la estructura básica de los caracteres, sin más rasgo que la vincule con la personalización de la escritura propiamente dicha, dando lugar a un signo básico y de gesto artificial, y en consonancia con los principios del movimiento moderno¹⁸.



Alfabeto visigodo

Escritura visigoda con nombre de los reyes, códice Albeldense. Biblioteca El Escorial

18 Un especializado trabajo de Xurso Insua explica la trayectoria y valoración formal y estética de esta tercera tipología global: “La reivindicación del palo seco, hasta su elevación a icono de la tipografía moderna, es un fenómeno que se da netamente en el entorno alemán (...) Parece claro que, en Alemania, el sanserif fue considerado desde muy pronto, a despecho de su origen vernáculo e industrial (Renner) o apoyándose en él (Tschichold), como el entorno desde donde definir una tipografía nueva. Y ello, por características inherentes al género, y concretamente por las específicas de la tipología Grotesk —su tendencia monolineal, geometrizable y purista— [Por su parte, esta misma tipología en su interpretación inglesa y norteamericana, representa una interpretación del palo seco claramente más conservadora en cuanto a estructura y modulación. Inglaterra no iría más lejos de Gill Sans, paradigmáticamente sujeta a la estructura de la romana y al ductus caligráfico] (...) Más tarde, cuando —con la Tipografía Suiza— el palo seco se consagra definitivamente como tipo de primer orden y su uso se estandariza, asumido ya como representante absoluto del Zeitgeist, lo hace bajo la forma de las recién diseñadas neogrotescas, tipos basados de manera extraordinariamente directa en modelos alemanes: Grotesk de finales del XIX”. INSUA PARDO, X. “Sobre el origen alemán del palo seco. Hacia una posible reevaluación del papel de la tipología Grotesk en la génesis del sanserif”, en *Actas 2 Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia 2006, pp. 78-79.



Interior de antiguos cajones de chivalete, pertenecientes a la empresa American Type Founders Co, Chicago, como base para el díptico dedicado a los Armoriales

Identidad y caracteres territoriales a partir de las tipografías

Las tipografías guardan en sus formas un vínculo con las épocas en que se crearon, con la personalidad y lo que representaron para sus creadores, con los lugares en que nacieron y con la estética global que en esos sitios se reflejaba en todo lo que se proyectaba en ese ámbito territorial y su influencia. La propia letra de palo seco se



Letra de palo seco en la inscripción que recorre el borde de una de las fuentes, existente aún en una de las termas de Pompeya. SGG

atribuye, de manera generalizada, a un origen alemán, aunque la encontramos ya en Pompeya en la inscripción que recorre el borde de una de las fuentes de unas termas. El palo seco fue un rasgo de referencia de las obras del constructivismo y del dadaísmo, que conecta el racionalismo suizo-alemán con el soviético y que los artistas de la Bauhaus, en su investigación sobre las posibilidades del diseño, desarrollan seguidamente. En esa misma estela de influencia está la tardía llegada de las bases del movimiento moderno a Holanda con De Stijl.

En lo que se refiere a España hubieron de transcurrir cerca de dos siglos dependiendo de creaciones tipográficas extranjeras en nuestra imprenta, que originó la pérdida del conocimiento de la disciplina y del prestigio de nuestros grandes calígrafos, herederos de la rica tradición amanuense de nuestro reino. Era necesario, por tanto, que se tomara conciencia de tan impropia situación de una entidad cultural que seguía destacando en el resto del mundo por la calidad y genio de su literatura y sus artes plásticas. Hemos hecho referencia a ese primer intento en 1774, cuando se encarga a Santiago Palomares “un carácter nacional distintivo como tienen las demás naciones” para dotar al uso de nuestras imprentas una versión tipográfica de nuestra bastarda.

A cierta distancia, y en una visión desde fuera, se aprecian aspectos formales que son difíciles de advertir inmersos en el devenir diario, sintonizado con unos conceptos que nacen del carácter identitario de una cultura y una tradición especialmente rica y difícilmente eludible. Por ello encontramos definidos esos rasgos que han

caracterizado nuestra identidad también en nuestro patrimonio impreso, junto a la percepción de una identidad especialmente diferenciada con respecto a otros pueblos de Europa, en estudios extranjeros como el de Steinberg, *500 años de Imprenta*¹: “La civilización española, en todos sus aspectos, se ha distinguido a través de los siglos por peculiaridades propias que, aunque difíciles de describir con detalle, mantiene al arte español, la literatura española, la música española, y la religiosidad española separados del desarrollo general del resto de Europa. El mismo sabor especial cabe encontrar en la historia del libro impreso en España (...) en mayor grado que en ningún otro país, los impresores dependieron del patronazgo eclesiástico, y, sin embargo, desde el principio, los libros en lengua vernácula sobrepasaron en número a los latinos (...) Ancha interlineación, iniciales blancas sobre fondo negro y portadillas grabadas en madera, decoradas a menudo con dibujos heráldicos, son algunas de las características tipográficas que muy pronto distinguieron a los libros españoles”. Francisco Vin-del², librero-anticuario e investigador bibliográfico refiere los rasgos que caracterizaron a la imprenta española en las ciudades en que aún no se había establecido ningún impresor extranjero: “los libros están estampados con tipografías de dibujo típicamente español; en ellos se emplea con frecuencia la xilografía en grabados, orlas e iniciales, y los más antiguos carecen de firmas y colofones”. Un admirable ejemplo de este estilo de grabado xilográfico son los que ilustran *Los Doce Trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena, editado por Antonio de Centenera en Zamora (1483).



Los Doce Trabajos de Hércules, de E. Villena (1483). A. Jurado, p. 350

¹ STEINBERG, S. H. *op. cit.* Recogido por JURADO, A. *op. cit.* p. 340.

² VINDEL ANGULO, F. *Manual de conocimientos técnicos y culturales para profesionales del libro*, Instituto Nacional del Libro Español, Madrid 1943. Recogido por JURADO, A. *op. cit.* p. 347.

Se ha apuntado y argumentado en el apartado anterior la particularidad caligráfica como distintivo y diferenciador de nuestros caracteres en relación con los extranjeros. Unas características que hasta en relación con nuestro referente más allegado, adquiere un modo diferente a la influencia de la caligrafía cuncilleresca en la tipografía humanista en las diferentes entidades de Italia. Corbeto recoge este hecho que apuntaba Updike en su conocida obra *Printing Types*, “parece ciertamente lógica en un país con una tan arraigada tradición en esta disciplina. De hecho, a diferencia de la más bien escasa atención prestada a nuestra tipografía, las más prestigiosas figuras de la caligrafía española siempre han sido altamente valoradas más allá de nuestras fronteras”³. La propia escritura visigótica, que se venía usando en la España cristiana entre los siglos IX-XII, es uno de los rasgos propios de nuestro patrimonio y valor de la identidad de algunas ciudades que en ese momento fueron capital o importantes centros neurálgicos de nuestra cultura. Es el caso de la investigación realizada por Rodrigo Salas Juez⁴ sobre los estilos tipográficos que definen a la ciudad de Burgos y cuyos rasgos ha incorporado a una nueva tipografía en la que continuaba trabajando pero que muestra un interesante resultado en este sentido que él mismo define: “La Tipografía, más allá de ser una herramienta para la representación gráfica de la lengua, es capaz de transmitir carácter e identidad a través del texto. Tiene la capacidad de reflejar en el signo el carácter de un lugar y una época”. La descripción del resultado que hasta el momento había obtenido, que se ilustra a continuación, lo resume del siguiente modo: “el diseño de una fuente Sans-serif con un fuerte carácter caligráfico. Una tipografía actual que posee cierto aire histórico, basado en la textura que aportan al texto determinados caracteres más representativos”.

Tipografía en proceso de diseño,
sobre los valores que caracterizan la identidad de la ciudad de Burgos.
Rodrigo Salas Juez



3 UPDIKE, D. B. *Printing Types. Their History, Forms and Use*, Harvard University Press, 1937,² vol. II, p. 87. Recogido por CORBETO, A. “Tipografía... op. cit. p. 54.
4 SALAS JUEZ, R. “El signo tipográfico; testigo de los cambios culturales a lo largo de la historia. Caso práctico” en *Actas del 4 Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia 2010, pp. 118-123.

A partir de la iconografía de la época, de influencia heráldica y sobre un sembrado de estrellas de ocho puntas, como se corresponde con la costumbre española, el libro creado en la España de Felipe III ha llegado a la consideración actual de libro universal y esas estrellas del ámbito decorativo se han convertido en las del firmamento.
Sebastián García-Garrido 2005. Cartel 400 Centenario de El Quijote, para la exposición nacional *Diseñadores para un libro. Homenaje al Quijote*, organizada por la empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, Toledo 2005.



En esta trayectoria de recuperación de los valores de la propia identidad española en la tipografía se promovió la creación de un carácter emblemático, con el que se culminaría la Edad de Oro de nuestra imprenta, y que se denominó Ibarra, en honor al más notable impresor que hemos tenido en España, Joaquín Ibarra. Su diseño parte de los dibujos de Francisco Palomares, que a su vez era un gran seguidor y admirador de Pedro Díaz de Morante, en una primera versión, Ibarra, con punzones grabados por Antonio Espinosa (c. 1772) y otra posterior, más precisa y refinada, de Jerónimo Gil (c. 1880), dado el uso de contrapunzones que no solía emplear Espinosa. Este interdisciplinar equipo y unión de estilos reúne lo más destacado de nuestros creadores de letras para dar lugar efectivamente a un carácter que refleja en su diseño la idiosincrasia española hasta finales del siglo XVIII. Los caracteres de esta tipografía incluyen, en este sentido, un amplio número de ligaduras propias de la escritura caligráfica, como se aprecia en la ilustración de la misma. La Ibarra de Espinosa comienza a emplearse, por el impresor Joaquín Ibarra (Zaragoza 1725-Madrid 1785) para la edición del *Salustio* (*La conjura de Catilina* y *La Guerra de Yugurta*, de Cayo Salustio) en 1772, en traducción del infante don Gabriel, considerado por muchos el mejor impreso salido de las prensas españolas del siglo XVIII⁵.



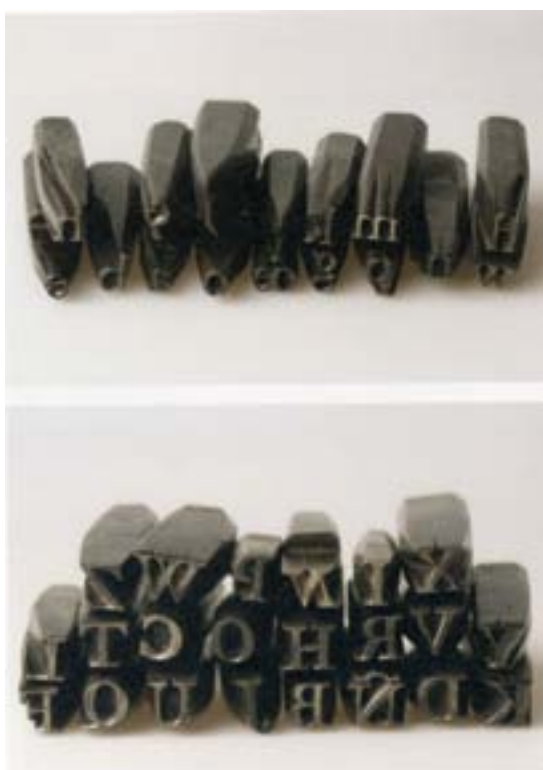
Carácter Ibarra resultado de la digitalización de sus primeros usos, a cargo de la Universidad de Zaragoza en 1993

⁵ RIBAGORDA, J. M. *op. cit.* pp. 308-309.

Carácter Ibarra Real, como resultado del diseño que a partir de una selección de impresiones de cada una de las letras y ligaduras originales ha realizado José María Ribagorda en 2009



Escribir es representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie. La tipografía es, literalmente, escribir con tipos. Tipógrafo es el que escribe con tipos o los diseña. Un tipo es el molde de un carácter o de un signo. Los signos configuran textos.



Tipografía Ibarra Real, digitalizada por J. M. Ribagorda 2009

Punzones abiertos por Jerónimo Gil para la Real Imprenta, Madrid s. XVIII. Ribagorda, J. M. op. cit.

Tipografía Misal de Gil, en el Catálogo de Tipografías de la Real Imprenta 1788

Muestras del Catálogo de Tipografías de la Real Imprenta 1799

La Ibarra Real de Jerónimo Gil será, por su parte, la que se emplee para la mejor edición de *El Quijote* de cuantas existen, promovido y corregido por la Real Academia de la Lengua, editado en la Imprenta de Joaquín Ibarra en Madrid (1780) y en homenaje a Cervantes, una indudable joya de nuestro patrimonio bibliográfico.

En estos momentos contamos con la posibilidad de usar ambas versiones, gracias al trabajo de investigadores y profesionales actuales. La Ibarra de Espinosa se encuentra en versión reconstruida digitalmente en 1993 por Juan Ignacio Pulido y Sandra Baldassarri, del departamento de Informática e Ingeniería de Sistemas de la Universidad de Zaragoza. La Ibarra Real recupera su diseño gracias al proyecto de José María Ribagorda, en colaboración con la Calcografía Nacional, resultando un excelente y delicado trabajo que muestra el esplendor de una tipografía clásica con la identidad de nuestro Siglo de Oro de la imprenta.

Las propias ediciones, en sus diversos detalles, deben estar en consonancia con la personalidad integral junto a las tipografías empleadas, y en ello se transmite igualmente esa identidad propia de nuestro país que en el caso de Ibarra creó una cotizada escuela, gracias a la difusión de sus invenciones y manera de trabajar, difundidas en el manual de su discípulo José Sigüenza. Una síntesis de las características que reunían estas obras emblemáticas de nuestra imprenta han sido enunciadas así: “Las estampaciones de Ibarra se distinguen por la nitidez de impresión y vigor de la tinta. Todas ellas, aun las más ricas y soberbias, no son aparatosas, sino sencillas y tan correctas que en ellas se puede ver una muestra del arte tipográfico español del siglo XVIII en todos sus aspectos”⁶.

Independientemente de este florecimiento neoclásico de nuestra más rica tradición en la escritura, que Gil se encargó de cincar como culminación de una larga trayectoria en la escritura española, su conocimiento profundo y consideración hacia esta tradición le llevó a grabar las más interesantes bastardas de esa cursiva española que tanto nos había distinguido y únicamente similar en la itálica de los tipos de ese otro territorio. Sin embargo, la propia capacidad creativa de Gil confiere personalidad propia a buena parte de su producción y no sólo por la limpieza y rotundidad de su maestría en abrir y emplear punzones sino también en rasgos que se repiten en sus creaciones. La peculiaridad más llamativa es un pequeño apéndice o espolón, en el límite entre el asta y la curva de la mayúscula G, J ó U y que da en definir esta ‘curiosidad tipográfica’ como ‘gilismo’⁷ argumenta se debe al “resultado de una dificultad de unión entre el trazo vertical descendente y la curva de la base con sus diferencias de grosor en la talla al buril, motivado por la forma de corte empleada en el grabado de textos”.

Evidentemente, como defiende Albert Corbeto en su comentario sobre esta argumentación, ninguna dificultad de grabar el trazado puede atribuirse expresamente a Gil, el más destacado maestro en este oficio. Corbeto continúa en su hipótesis de la naturaleza de este gesto: “Aunque parece claro que Gil, artista de importante trayectoria en el grabado clográfico, pudo haber trasladado este rasgo característico de la talla en cobre al grabado de punzones con fines tipográficos, no debe olvidarse también que este es un detalle que aparece ya en algunos de los más destacados tratados españoles anteriores a Palomares. Esta pequeña asta se encuentra en las letras mayúsculas G y U dibujadas por José de Casanova, así como también en las de Juan Claudio Aznar de Polanco, por lo que también sería plausible suponer que su introducción en los diseños del punzonista pudo ser el resultado de la imitación directa de los modelos de escritura”. Este brillante y escrupuloso investigador continúa definiendo otros caracteres que definen la obra de Gil: “las características más específicamente defini-

⁶ <http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-joaquin-ibarra-y-marin/> (07.04.2012)

⁷ TORMO FREIXAS, E. “Noticia de Gerónimo Antonio Gil”, en *Boletín del Gremio de Artes Gráficas*, pp. 9-10. Recopilado y comentado por CORBETO, A. “Tipografía y caligrafía en España... op. cit. p. 56.

torias de los caracteres de Jerónimo Gil se encuentran básicamente en el diseño de su letra cursiva. De hecho, la evidente influencia caligráfica, así como el más que plausible eclecticismo de su definición formal, diferencia los caracteres cursivos grabados por Gil de cualquier posible antecedente directo y le otorgan un mayor grado de singularidad. Aunque algunas de las particularidades de esta letra cursiva la hacen difícilmente clasificable, lo cierto es que debido a la marcada disposición caligráfica de los terminales de las letras, e incluso a las variantes formales que presentan varias de ellas, como es el caso de la *p*, se percibe una cierta independencia de los antecedentes tipográficos y se presume una posible inspiración en los modelos difundidos por los tratados de escritura, en especial de la tradicional letra bastarda española cuyo uso Palomares se encargó de recuperar y normalizar durante la segunda mitad del XVIII”⁸.

Para terminar, se considera especialmente ilustrativo sobre el tema recoger una síntesis de la sabiduría de un experto impresor, especialista también en el estudio de la tipografía y el arte de la imprenta de todas las épocas Daniel Berkeley Updike (1860-1941). Reconoceremos en estos valores la identidad de la producción española de caracteres y libros, que hemos visto que le sorprendía no tuviesen la consideración que merecen en la bibliografía internacional, y por ello desgraciadamente conocía mucho menos a fondo que su admirada tipografía y el diseño de los libros del humanismo italiano, que como hemos comprobado tenían similar afiliación con la producción española. Síntesis elaborada a partir de una magnífica reseña de Josep Patau⁹: “Los libros impresos con esta limitada colección de tipos eran bellos porque los tipos lo eran y porque las grandes limitaciones de material producían una moderación y armonía que dotaba de estilo a la obra (...) Otra cualidad que contribuye al estilo es la simplicidad, y aquí otra vez los libros italianos tienen mucho que enseñarnos. Eran estrictamente simples dependiendo apenas de unos tipos bonitos, buen papel y una página bien proporcionada para resultar un producto elegante. Cualquiera puede insertar en una página una gran letra inicial roja que logre un efecto deslumbrante momentáneo, pero realizar una agradable y placentera página simplemente por la proporción de los márgenes, tipos, etc., es algo que requiere estudio, experiencia y buen gusto. Parece, por tanto, que como alguno de los libros más bellos carecen de elementos decorativos, el estilo no dependa de la decoración, sino más bien de la proporción y la simplicidad (...) De nuevo una ‘forma de hacer’ puede ser usada con encanto, quiero decir con esto una variante local de un estilo que consiga crear una asociación literaria e histórica propia (...) Pero la ornamentación es, a veces, necesaria y en este caso se convierte obviamente en un elemento de gusto individual”.

Como conclusión a este apartado, referimos del propio Updike un fundamento claro de lo que define los caracteres tipográficos más allá de la apariencia circunstancial o pretendida de unos detalles formales en que puede quedarse quien no conozca en profundidad ni tenga asimilado la manera de trabajar de cualquier tipo de profesional de una actividad creativa, unas ideas que no olvidemos que se publican en EE.UU. en 1924: “el estilo en tipografía no reside permanentemente en una forma de trabajar, sino en los principios en los que están basadas las diferentes formas de trabajar. Y tenemos que estar agradecidos que últimamente las cosas están tornando en la dirección de una gran simplicidad, mayor discreción y menos ornamentación. Y como el tipógrafo está más y más privado de ayudas fortuitas, se encontrará cara a cara con los principios fundamentales de estilo que han marcado el trabajo de los grandes impresores del pasado; como deben marcar aquellos que quedan por venir”¹⁰.

⁸ *Ibidem* p. 57

⁹ UPDIKE, D. B. *the Day’s Work*. Harvard University Press 1924. En <http://www.unostiposduros.com/%C2%ABel-estilo-en-la-tipografia%C2%BB-por-daniel-b-updike/> 11.05.2002

¹⁰ *Ibidem*.

Creadores de tipografía

En la trayectoria global del diseño de tipos para impresión resulta aclaratorio seleccionar una serie de modelos de referencia, tanto de caracteres específicos como de sus creadores. Ello supone un ejercicio de procesamiento y síntesis de la labor de estudio e investigación de los referentes directos de los tipos de madera que en los diferentes ámbitos culturales han reproducido estos caracteres en relación con las necesidades de los impresos que debían componer. Entre ellos encontramos directamente a los abridores de punzones o también meramente quienes diseñaban los caracteres, para que los oficiales especializados los cincelaran, y entre los cuales se encuentran artistas plásticos que se sienten atraídos por lo que se ha dado en llamar la nueva tipografía.

Con el interés de dar a conocer nuestro patrimonio tipográfico y rendir homenaje a nuestros olvidados diseñadores de letras, se ha decidido intercalarles entre los referentes internacionales más destacados. Ello proporciona un panorama de referentes propios que han sido excluidos, por uno u otro motivo, en las ediciones extranjeras y que por tanto es difícil localizar, ya que buena parte de las editoriales españolas o que editan en español siguen apostando antes por textos foráneos que por los que se realizan, o podrían hacer ante el encargo de su edición, los especialistas de nuestro país.

Juan de Iciar (Durango c. 1515-Logroño 1590). Es el primer tratadista de caligrafía en España, tras viajar en su juventud por Italia desarrolla su vida fundamentalmente en Zaragoza, donde edita su *Recopilación Sutilísima* (1548), un manual basado en la cancilleresca, con un interesante apéndice dedicado al dibujo de la letra tipográfica empleada en la imprenta.

Giambattista Palatino (c. 1515-c. 1575). Maestro calígrafo italiano, coetáneo de Leonardo da Vinci, autor del tratado *Libro nuovo d’Imparare a scrivere* (Venecia 1540) que recoge y normaliza el tipo de escritura humanista de su época.

Francisco de Lucas (Sevilla c. 1530-Madrid 1580). Sobresaliente calígrafo teórico de la letra Redonda, que interpretó de manera libre y elegante la letra Grifa y la Antiqua, tipos cursivos y redondos de la letra impresa humanista. Considerado reformador de la Bastarda, que define su forma y método de trazarla, y que definió como “letra ni muy acostada ni derecha” en su *Arte de escribir* (Madrid 1577), dedicado a Felipe II, al que le precedió un anticipo de la citada obra (Toledo 1571), dedicado a la Bastarda y la Redonda, ilustrada con 25 grabados. Se instala en Madrid en 1570, donde crea su Escuela de escribir, de la que son discípulos otros importantes calígrafos como Juan de la Cuesta y Andrés Brun.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Tipografía Decimosexto NF, diseñada por Francisco Lucas (1577), digitalizada por Nick Curtis (2006) y que incluye letras romana española e itálicas al estilo de Griffo

Pedro Díaz de Morante (1565-1636). Una de las figuras que más aportó a la caligrafía, seguido por otros maestros posteriores como Santiago Palomares ya a finales del XVIII. Era también un excelente xilgrabador que vivió en Toledo y Madrid. Influenciado por la caligrafía italiana desarrolló un sistema inédito, en su *Nueva Arte de escribir* (5 vols. 1616). E. Cotarelo¹¹ afirma que “introdujo en la escritura caligráfica la revolución mayor que había sufrido desde su aparición con Juan de Iciar. Buscando el medio para que esta escritura, sin degenerar, fuese tan cursiva como las vulgares que usaban los amanuenses de escribanos, tribunales y otras oficinas”. Diseñó un gran número de ligaduras propias de las abreviaturas manuscritas, que en su época se denominó como ‘trabado’.

José de Casanova (1613-1692). Calígrafo autor del *Arte de escribir toda forma de letras* (1650).

Juan Claudio Aznar de Polanco (1663-1736). Uno de los grandes calígrafos españoles, autor de *Arte nueva de escribir por Preceptos Geométricos, y Reglas Mathematicas* (Madrid 1719). Maestro en filosofía y profesor de matemáticas escribe también varios tratados de Aritmética y Geometría.

William Caslon (1692-1766) grabador que se dedicó a la creación de matrices tipográficas y fundición, y dominó el mercado inglés y americano, en el que introdujo más de treinta tipos diferentes, entre los cuales el que lleva su nombre es aún valorado de forma generalizada por su sencillez, legibilidad y armonía.

John Baskerville (1706-1775) ha quedado para la historia como el creador del tipo más genuinamente inglés. Admirado por sus creaciones tipográficas fue considerado por muchos estudiosos como el ‘impresor total’ y calificado acertadamente como un ‘enamorado de las letras’¹².

Eudaldo Pradel (Ripol 1721–Barcelona 1788), además de sus creaciones de tipos, entre las que se encuentra la que lleva su nombre, recreada digitalmente por el diseñador contemporáneo Andreu Balius, fue la decidida aplicación de sus conocimientos técnicos y habilidades en la laboriosa y complicada tarea de aprendizaje y experimentación de las particularidades del grabado de punzones, como disciplina necesaria para que la industria de la imprenta en España dejase de depender del extranjero. Ello permitió que en España se rescatara la actividad del proceso completo de fabricación de los tipos de imprenta¹³.

Manuel Peleguer e hijo (Valencia, finales siglo XVIII) Recuperados gracias a la investigación y estudio de Josep Patau, unos de los fundadores de *Unos tipos duros*, que en 2009 presenta, en el congreso de la Association Typographique Internationale (ATypI) celebrado en México, una creación denominada Peleguer y basada en uno de los originales de estos grabadores valencianos que trabajaron con Vicente Belver, autor de las matrices y fundición. Muy interesante la descripción: “Respecto a su estructura y trazo, en la tipografía Peleguer destacan unas proporciones clásicas en sus contraformas, ascendentes y descendentes, con unos remates robustos unidos al asta por un suave apófige los inferiores y ligeramente cóncavos, recordando los orígenes caligráficos, los superiores. Detalles como el dibujo de la j nos afirman en sus orígenes, contrastando con la ‘particular’ oreja de la g, que abre la puerta a una interpretación moderna reflejada en la abrupta unión de sus trazos y su modulación casi vertical. El conjunto rezuma por doquier un aire dinámico y no dificulta su lectura en tamaños de texto”.¹⁴

11 COTARELO Y MORI, E. *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles* (2 vols.), Visor, Madrid 2004.

12 PENELA RODRÍGUEZ, J. R. “El hombre que quiso dejar ciegos a sus compatriotas. John Baskerville, el largo viaje hacia la inmortalidad”, *Actas 3 Congreso de Tipografía*, Valencia 2008, pp. 92-103.

13 CORBETO, A. “Eudald Pradel y la fundición del convento de San José de Barcelona”, en *Actas 1 Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia 2004, pp. 161-169.

14 <http://www.unostiposduros.com/peleguer-una-tipografia-con-autentico-sabor-espanol/> 03.04.2012



Tipografía Pradell, diseñada por Andreu Balius y basada en los caracteres de Eudaldo Pradel

Domingo María de Servidori (c. 1724-1790). Llega de Nápoles con Carlos III, que lo había nombrado ‘pintor de pluma’ de su Corte. Autor de *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, editado por la Imprenta Real en una magnífica edición de 2 volúmenes (1789), que en modo de diálogo entre maestro y discípulo expone los estilos de escritura, y alude a los calígrafos más notables en la historia y en ese momento, tanto italianos como españoles (Antonio Espinosa, José Asensio, José Joaquín, José Giraldo, Lorenzo Sánchez Mansilla e Hipólito Ricarte). Sin embargo, reafirma una apasionada supremacía de los calígrafos italianos sobre los españoles y entra en conflicto con Santiago Palomares, que no recoge en su obra siendo el más destacado y valorado en toda su época.

Francisco Asensio y Mejorada (Puente la Encina 1725-Madrid 1794). Excelente grabador, autor de *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula* (1780), que escribe e ilustra ante la necesidad de proporcionar un manual de inscripciones en las obras de arquitectura, fachadas, arcos de triunfo, obeliscos... siguiendo las reglas clásicas, desde su acceso a los tratados originales, como oficial de la Real Biblioteca, y que además de los grandes nombres destaca por su valor y utilidad los manuscritos escritos y dibujados de Juan de Xerez (1594) y Maestro Richitio, dos ejemplares realizados en el Seminario de Nápoles (1796). En él muestra la impericia

existente que la falta de tratamiento de esta materia ha venido originando, y cuyo adecuado diseño contribuye en modo relevante al efecto visual del edificio. Fue autor, en este sentido, de las inscripciones de la Puerta de San Vicente en Madrid, y del Palacio del Real Sitio de Aranjuez¹⁵.

Francisco Javier de Santiago Palomares (1728-1796). En su *Arte nueva de escribir* (1776) normaliza la bastarda española en una obra esencial en cuanto a los orígenes y evolución de la letra en España. Recibe el encargo del Bibliotecario Real para crear una tipografía que represente la tradición e identidad española, y trabaja estrechamente con Jerónimo Gil en el proyecto de la Ibarra Real. Desde pequeño tuvo gran habilidad para reconocer y reproducir caligrafías antiguas y desde su primera colaboración en el reconocimiento del archivo de la catedral de Toledo participa con Bayer en elaborar el índice de los manuscritos antiguos, griegos, hebreos, latinos y españoles de la Biblioteca de El Escorial. Miembro de la Real Academia de la Historia en 1781.

Jerónimo Antonio Gil (Zamora 1732-México 1798). En todo lo que se ha expresado de él en el presente estudio trasciende que es el más importante creador grabador de tipos de la historia de nuestro país. Trabajó en el Obrador de tipografía de la Real Biblioteca desde 1767-1768 hasta 1794 en que se trasladó con todos los enseres y materiales a la Imprenta Real. Uno de los primeros especialistas en este oficio, con una gran base dibujística y en el resto de procedimientos del grabado adquirida en su formación en la Real Academia de San Fernando, a cuya imagen creó en México la de San Carlos, donde fue destinado a su Casa de la Moneda. Solicitó en carta al rey la creación de la Real Imprenta de Nueva España aunque no llegó a tener respuesta. Entre otras tipografías grabó la Ibarra Real, diseñada junto a Palomares.



Módulo para ornamento y separación de textos con tipos de madera. Colec. SGG

Antonio Espinosa de los Monteros (Murcia 1732-1812). Inicia sus estudios de dibujo en Roma entre 1750 y 1753, en Madrid aprendió el grabado de medallas y punzones con Tomás Prieto en la Real Academia de San Fernando. Su primer muestrario de tipos data de 1766, en su establecimiento de fundición, punzones y matrices de la calle Silva en Madrid; el siguiente de 1771 recoge pedidos de los organismos oficiales y trabaja en la calle de las Beneras. En 1722 Carlos III le nombra grabador supernumerario de la Casa de la Moneda y crea la primera versión de la Ibarra, con la que el Infante don Gabriel edita su traducción de *Salustio*. En 1774 es nombrado grabador principal de la Casa de la Moneda de Segovia y en 1777 Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. El poder que cobra Domingo M^a Servidori con Floridablanca, como especialista napolitano en caligrafía y poco dado a contar con el buen hacer en la creación de caracteres de éste y de su coetáneo, y académico Jerónimo Gil, le derogan al exilio de Madrid, a Segovia y México respectivamente. En 1782 escribe a Floridablanca “para recordarle el compromiso de tomar ‘las fundiciones de letra que hiciese’ para la Imprenta Real; adjunta un nuevo muestrario, pero se le critica la imperfección de algunas letras. A finales del mismo año solicita el puesto de primer grabador de la Casa de la Moneda de Madrid (vacante por la muerte de Tomás Francisco Prieto el 19 de diciembre de 1782), que no se le concede¹⁶.

15 LEÓN TELLO, F. J./SANZ SANZ, M.V. *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XIII*, CSIC, Madrid 1950-1994, pp. 345-346.

16 REYES GÓMEZ, F. de los, “El impresor Antonio de Espinosa de los Monteros en Madrid: avance para su estudio”, en *Revista General de Información y Documentación*, Madrid 2004, vol. 14, núm. 1, pp. 122-123.

Tipografía *Anduaga*,
diseñada por Josep Patau
y basada en las muestras caligráficas de José de Anduaga



Giambattista Bodoni (Saluzzo 1740-Parma 1813). Podríamos definirle como el eslabón entre la romana humanística y la tipografía moderna. Hijo de impresor, fue muy apreciado en su época, protegido y proveedor de importantes cortes europeas, entre ellas la de Carlos III y su hermano Fernando rey de Nápoles. Diseñó uno de los prototipos tipográficos clásicos que lleva su nombre y un gran número de caracteres, publicados en su *Manuale Tipográfico* (1790) “una auténtica joya, un paradójico libro de letras sin texto, un trazado de arquitectura tipográfica, de rara perfección. Bodini, inspirado siempre en la *antiqua romana*, cierra toda una historia en la que la letra, en sí, era simultáneamente el medio y el mensaje”¹⁷. Era un tipógrafo innovador que en sus obras refleja su cuidado de las formas y soportes, así como la armonía expresiva de las partes y el conjunto.

José de Anduaga y Garimberti (1751-1822). Escribió varias obras relacionadas con la caligrafía y caracteres de imprenta, entre ellas *Compendio del arte de escribir por reglas y sin muestras*, editado por la Imprenta Real en 1791 y 1795. En contra de la suerte que tuvieron los anteriores con Servidori, éste le tuvo como preceptor por encargo del propio Floridablanca, al quedar huérfano con un año de su padre, Archivero mayor del Duque de

17 CORAZÓN, O. “La evolución de un pictograma alfabético”, en *Actas 2 Congreso de Tipografía*, Valencia 2006, p. 48.

Medinaceli que le proporcionó atención en la corte con su madre¹⁸. Aprende, por tanto caligrafía de Servidori, es Secretario de la Embajada en Londres, en 1783 es nombrado caballero pensionista de la Orden de Carlos III, de la que obtiene años después la Gran Cruz de la misma. Una trayectoria sorprendente en un especialista calígrafo, que sin menospreciar su plena competencia en ello, es contrapuesta a la suerte de nuestros más grandes abridores de punzones, lo que ha permitido tomarnos esta licencia de reseñar una crónica familiar poco habitual en un estudio de esta naturaleza.

Torcuato Torío de la Riva y Herrero (1759-1820). Calígrafo que en su *Arte de escribir por reglas y con muestras* recoge una serie de técnicas, procedimientos y orientaciones especialmente útiles, desde el corte de la pluma, y su movimiento para lograr cada tipo de trazos. Incluye una colección de 58 láminas de su propia letra bastarda según modelos de Iciar, Cuesta, Padre Flórez, Morante, Casanova, Patiño, Polanco, Palomares, Anduaga, etc.¹⁹.



Tipografía Numantina, diseñada por Carl Winkow (1940) y digitalizada por Nick Curtis (2011)

18 M^a Antonia Garimberti y Cárdenas, que según las crónicas familiares ‘cayó en gracia’ al Conde y Primer Ministro, quizá por su origen andaluz, de Archidona. Él mismo contrae matrimonio con María Cuenca y Peñalver, de la villa de Zahara, también de Andalucía, como recogen las mismas crónicas.
<http://familytreenet.blogspot.com.es/p/jose-anduaga-garimberti.html> 08.04.2012
19 TORRES, J. M. *Reseña de la Exposición El arte de escribir*. Biblioteca de la Universidad de Navarra, 2007.

Carl Winkow (Sömmerda, Turingia 1882-Madrid 1952). Un gran y prolífico grabador, además de diseñador tipográfico, que hemos conseguido sacar a la luz gracias a un inmejorable trabajo de Dimas García²⁰, que refiere este injusto olvido de tipógrafos de la periferia a favor de los grandes nombres de las culturas más influyentes en la actualidad. De hecho, confirma cómo Winkow, alemán que hizo su vida profesional en Madrid donde se casó con una española, paradójicamente ha sido mejor considerado por la historiografía en los 3 años que estuvo en su país durante nuestra guerra civil, que el resto de su singular actividad. Sus numerosos caracteres definen el panorama tipográfico español de finales del XIX y primera mitad del XX, en que trabajó sucesivamente para las dos principales fundiciones de nuestro país: Richard Gans y Fundición Tipográfica Nacional. Su padre era maestro armero en Berlín, y su formación comienza muy joven en la Fundición Berthold hasta que sale como maestro grabador con 18 años. Sus habilidades le permiten ser reclamado en fundiciones de Hamburgo (1901) y Offenbach. En 1905 se instala en este último destino pero es requerido por Richard Gans en Madrid, a donde regresa rápidamente. Esta formación directa en los propios talleres contrasta con las posibilidades que ofrecían las academias de esta época, y le permitió conocimientos técnicos junto a sus cualidades para el dibujo tipográfico, que le proporcionaron un gran nivel profesional como grabador y abridor de punzones. En su larga lista de caracteres diseñados están muchos de los que mayor éxito alcanzaron entre los impresores de la península e Iberoamérica, cuyos nombres resultan especialmente evocadores: *Antigua progreso*, *El Greco*, *Elzeveriano Ibarra*, *Grotesca Radio*, *Graciosa*, *Gótico Cervantes*, *Fulgor* y *Mercedes*. Es curioso que la tipografía *Gong* que diseñó en su estancia alemana fuese un tipo especial vinculado con la letra manuscrita, de tan larga tradición en España, que le supuso una laboriosa tarea con el grabado de los punzones porque el punteado que le caracterizaba no permitía realizarla con el pantógrafo empleado ya en esta época, que le habría restado dinamismo y fluidez. En su último destino, la Fundición Tipográfica Nacional, entre sus destacadas creaciones está la Numancia (1940), basada en la caligrafía uncial española medieval, digitalizada recientemente por Nick Curtis (2011).

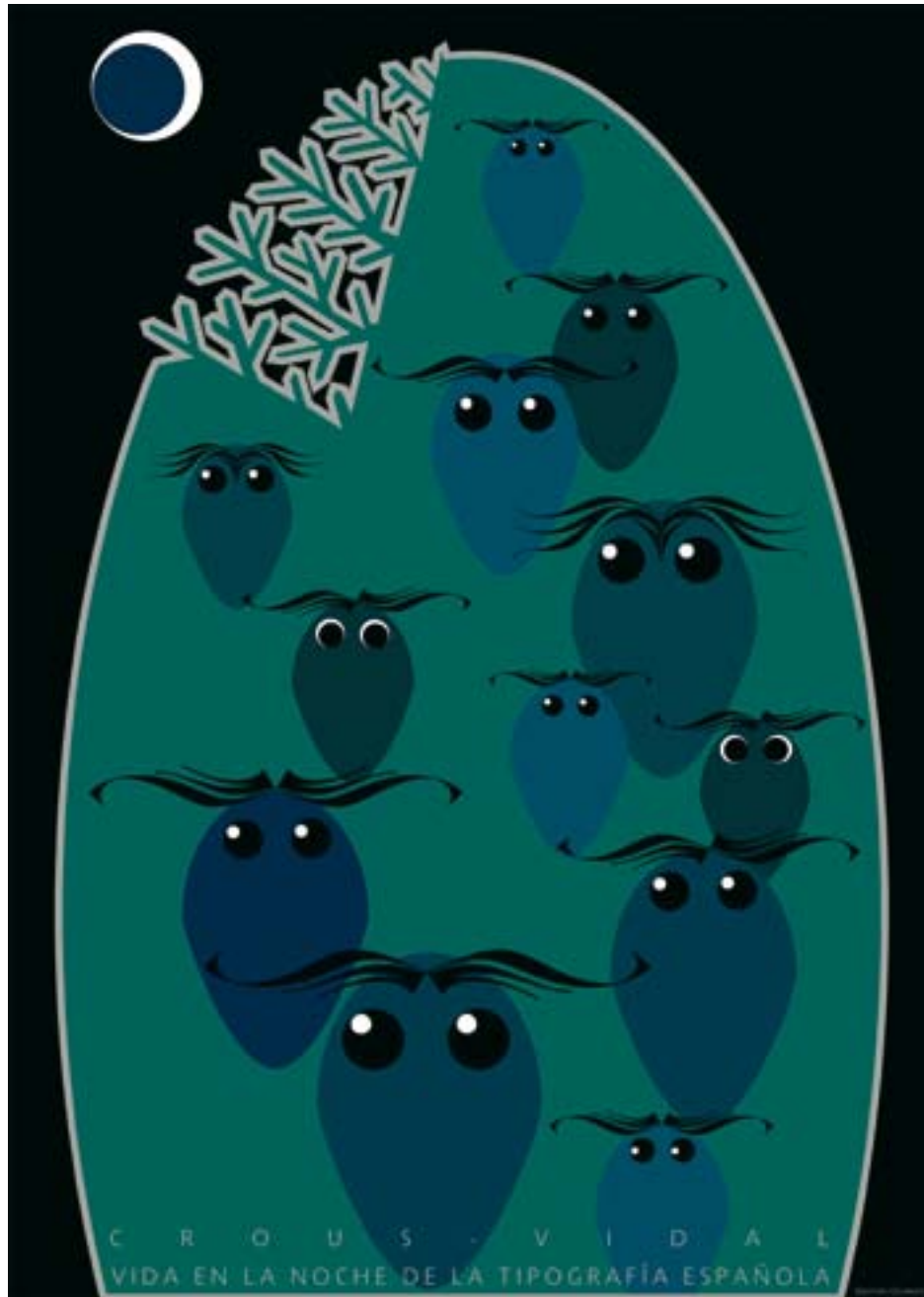
Ricart Giralt Miracle (Barcelona 1911-Barcelona 1994). Diseñador y tipógrafo creó en 1947 el taller de impresión Filograf, Instituto de Artes Gráficas, de donde salieron sus familias de caracteres y entre ellas la más conocida, la *Gaudí* (1962) distribuida por Neufville, la tercera Fundición española además de las citadas en la reseña de Winkow. Otras creaciones suyas fueron: *Xenius*, *Helios*, *Gaya Ciencia*, *Biblos*, *Pompeya Xenius*, *Helios*, *Gaya Ciencia*, *Biblos*, *Pompeya* y *Maryland*.



Tipografía *Xenius* diseñada por R. Giralt Miracle, 1965

20 GARCÍA MORENO, D. “Carl Winkow, tipógrafo. 1882-1952” en *Actas del 2 Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia 2006, pp. 39-42.

Enric Crous-Vidal (Lérida 1908-Noyon, Francia 1987). Diseñador gráfico que tiene una interesante muestra de creaciones tipográficas y signos de imprenta vinculada a los movimientos de renovación de la tipografía europea que en los años cincuenta estuvo dividida entre los partidarios de la tradición y la modernidad. En su caso creó el movimiento artístico de renovación caligráfica conocido como 'Grafía Latina' y tuvo la suerte de que Raquel Pelta fuese la encargada de la exposición y catálogo sobre su obra por parte del museo de su ciudad natal, en el centenario de su nacimiento.



Vida en la noche de la tipografía española, cartel mediante signos tipográficos creados por Crous-Vidal en la exposición de diseñadores latinos en su homenaje, comisariada por Raquel Pelta en Valencia 2008. Sebastián García-Garrido 2008

Hermann Zapf (Nuremberg 1918). Despierta su gusto y afición por la tipografía tras visitar la exposición del tipógrafo Rudolf Koch (1935), del que busca y lee su libro *The Skill of Calligraphy*. En 1938, tras su formación de cuatro años como aprendiz de corrector en una imprenta, comienza a trabajar en el taller de Paul Koch en Frankfurt al mismo tiempo que estudia el arte de la imprenta y el grabado de punzones con August Rosenberg. Con la colaboración de este maestro grabador crea un libro de 25 alfabetos caligráficos, titulado *Pen and Graver*, publicado por Stempel (1949). En su larga lista de creaciones tipográficas se encuentran algunas de las familias más admiradas en el diseño contemporáneo *Optima*, *Palatino*, *Aldus*, *Vario*, *ITC Zapf* en sus diferentes versiones, o la extremadamente caligráfica *Zapfino*. Pero esta admiración le ha llevado a que algunas de ellas sean también las más copiadas no sólo por diseñadores poco capacitados para crear algo diferente sino también por grandes empresas sin escrúpulos en lo que a creación tipográfica se refiere, como es el caso de la *Monotype Book Antiqua* que viene con Microsoft Office. No obstante, lo más destacable para nuestro estudio de este genial creador de caligrafías y tipos de imprenta, al mismo tiempo, es precisamente esta capacidad para asimilar la armonía y humanismo de la tradición de la escritura manual y las necesidades del diseño y la imprenta contemporánea, que ya aludimos en su compatriota Winkow y que ha venido siendo característico del diseño español hasta el siglo XVIII. La *Optima* es en realidad el punto de equilibrio entre la modulación del trazado propio de la caligrafía y la tipografía humanista, y el palo seco de creación germana propio del diseño desde que se inició el movimiento moderno.

Adrian Frutiger (Cantón de Berna 1928). Maestro en el cincelado de punzones es al mismo tiempo puente hacia las aportaciones de la tecnología digital a la tipografía. Es consciente de su misión para que la letra desarrolle su función de la manera más eficaz, por lo que ha sido un incansable investigador de la legibilidad en diferentes medios. Entre ellos, diseña una tipografía específica (*Frutiger Astra*) destinada a la rotulación de las señales de tráfico de las carreteras suizas, ante la máxima de que "las rotulaciones que no se entienden al primer golpe de vista sirven para confundir más que para aclarar u orientar"²¹. En los años sesenta desarrolla la tipografía OCR-B, para optimizar la lectura por parte ahora de los sistemas electrónicos, que es utilizada aún en tarjetas de crédito y cualquier tipo de inscripción cibernética. Es autor de familias de tipos, de contrastada consideración en su excelencia, como *Meridien* o *Frutiger*. Con la *Univers* crea el sistema de caracteres más completo como referente de las múltiples posibilidades de adaptación de un mismo modelo a las diferentes necesidades que pueden darse en un texto: "cuando recuerdo o contemplo los caracteres o sistemas tipográficos que ha diseñado, me invade una sensación de paz y sosiego. Todos sabemos que el tipo *Univers* es una obra maestra. Concebir un sistema tipográfico como un programa con todas sus variantes, desde los caracteres más finos a los más gruesos, desde los más estrechos a los más anchos, a más de la letra normal y la cursiva, no es poco. Todos los problemas tipográficos, todos sin excepción, pueden resolverse con este sistema y en él, las múltiples combinaciones de tipos abren nuevos caminos al diseño tipográfico"²². En resumen es un gran maestro en la creación de tipografías como arquetipos, en toda la extensión de este rico término entre cuyas acepciones se considera "punto de partida de una tradición textual"²³. Ha escrito lo más interesante de su saber en diferentes publicaciones que son verdaderos manuales, dotados de claridad y normas esenciales, poco frecuentes en las innumerables obras de este tipo, que desgraciadamente no se ponen de acuerdo en cuestiones esenciales, no comprenden ni en consecuencia explican claramente la terminología en nuestra lengua y los principios básicos de la tipografía, y suelen terminar siendo más un recurso para la confusión más que una ayuda para descubrir este apasionante campo.

21 NICOLAY, K.-P. prólogo de FRUTIGER, A. *El libro de la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2007, p. 13.

22 ZIMMERMANN, Y. Prólogo de FRUTIGER, A. *Reflexiones* op. cit. p. 9.

23 *Diccionario de la RAE*.

Picasso,
creador del cubismo y de la incorporación de la tipografía en la pintura

Podríamos considerar el inicio del protagonismo de la tipografía en el arte durante las diversas incursiones que se dieron durante el Modernismo, en el que muchos artistas realizaron carteles, portadas de libros, rótulos y otro tipo de diseño, como una actividad global de creación que tampoco consideraba la autonomía de la obra de arte con respecto a todo lo que comprende el ámbito arquitectónico. Sin embargo, sería en el siglo XX cuando la presencia de la tipografía adquiere un papel independiente de la funcionalidad y misión decorativa que tenían los diseños de tipos en el citado Modernismo. Picasso sería quien marca el inicio de todos los movimientos y vanguardias del siglo XX a partir de *Las Señoritas de Aviñón* (1907), entre cuyas innovaciones destaca ser la primera obra cubista. Aunque en 1913 sea cuando se inicie oficialmente el Cubismo, que incluye en sus composiciones cabeceras de diarios, logotipos de bebidas, etc. fuera de la función publicitaria, únicamente como testigos de la época, y al mismo nivel que cualquier elemento de los numerosos bodegones que se crean en este ámbito estético. Esa oficialidad viene considerada a partir del planteamiento de una serie de puntos programáticos citados en el manifiesto, publicado en ese 1913 por Guillaume Apollinaire²⁴ como doctrina del movimiento cubista, entre los que se encuentran el geometrismo, la nueva concepción del espacio, la renovación de las apariencias, etc. También destacan como pintores cubistas diseñadores de formación como Joaquín Peinado²⁵.

La trascendental influencia del grupo “El jinete azul” (1911), liderado por Kandinsky y que hemos analizado en el apartado anterior, supone el nacimiento del resto de tendencias artísticas que se integran en nuestro proyecto, y especialmente la segunda exposición de este grupo en la que participan ya Klee, Picasso y Braque (1912). Desde entonces, se vienen definiendo sucesivamente las bases de las nuevas vanguardias del siglo XX que tienen en el signo tipográfico un elemento que llega a resultar significativo en sus composiciones, a partir del Cubismo (1913), Constructivismo (Rusia 1914), Dadaísmo (1916)...

Resulta, no obstante, sorprendente la orfandad de lo geométrico en España “cuando reconocemos entre los precedentes más significativos del movimiento geométrico y constructivo internacional al cubismo, y a los españoles Picasso y Juan Gris entre sus líderes experimentales más activos”²⁶ pero también al tantas veces olvidado Joaquín Peinado. Por ello, una de las obras de este proyecto elogia expresamente a ‘los cubistas’ como precursores del floreciente desarrollo del arte geométrico. Sin duda, habrá más referencias a este interesante camino del arte reciente, que tanto tiene aún que decir y que colaborará con el diseño en sus diversas aplicaciones²⁷. La obra homenaje al cubismo alude directamente a las *Señoritas de Aviñón* y a la cara más significativa de esta obra, que refleja la identificación con el primitivismo que se da entre los principales artistas de ese principio de siglo. Esta obra de 1906 supuso un cataclismo que dio lugar a todo lo que vino seguidamente, y que es logrado con la composición de un carácter ‘o’ gótico alusivo al ojo de la figura más representativa del cuadro, junto a unas extraordinarias y atrevidas rúbricas también de madera, que configuran la ceja, una gigantesca ‘U’ mayúscula americana que es la nariz y completa el núcleo tipográfico una ‘e’ gótica que transmite una enigmática sonrisa, propia al mismo tiempo de la obra de Picasso.

24 APOLLINAIRE, G. *Les Peintres Cubistes*, Paris 1913. Citado por GOLDING, J. “Cubismo” en STANGOS, N. *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid 1986, pp. 45-66.

25 Véase GARRIDO OLIVER, E./LÓPEZ FLORES, R. V. *Rigor y poesía plástica. Joaquín Peinado (1898-1975)*, Fundación Unicaja, Málaga 2010.

26 RICO, P. J. *Eusebio Sempere 1923-1985* (catálogo de la exposición “Arte español para el exterior”), Madrid 2003, p. 21.

27 En este sentido es destacable cómo el cubismo se extendió por la arquitectura, el mobiliario, los enseres de mesa y otros muchos ámbitos del diseño cotidiano en la oleada de cubismo que inundó Praga en las décadas siguientes.



Bahía de San Francisco, Joaquín Peinado 1971-1972. Óleo sobre lienzo 73.5x92 cm. Museo Peinado, Ronda

El mismo procedimiento de este proyecto enlaza con las obras realizadas por Picasso en los años 1913-1914: “los *collages* y los lienzos con mucho relieve [...] son quizás los que ilustran mejor y más obviamente la obsesión de los cubistas por el ‘tableau-objet’, es decir, por el concepto de la pintura en cuanto objeto o entidad fabricada, construida, con una vida propia e independiente, que no repite o imita al mundo exterior, sino que lo recrea de un modo independiente”²⁸. Incluso las tipografías conectan con las letras estarcidas de las que Braque manifiesta: “Me dieron la oportunidad de distinguir entre objetos que están situados en el espacio y objetos que no lo están”²⁹. Tanto los collages como las formas planas pintadas, derivadas de estos, liberaron al color de las convenciones del naturalismo, al tiempo que le permitieron desempeñar un papel cardinal entre las características figurativas del conjunto pictórico³⁰.

28 RICO, P. J. *op. cit.* p. 55.

29 *Ibidem* p. 56.

30 *Ibidem* p. 57.

Letras y tipos en el arte contemporáneo

El gran desarrollo de necesidades gráficas, e incluso publicitarias, determinado por la revolución industrial y la difusión internacional de los productos mediante el avance del comercio, determina el progreso de los medios gráficos y el requerimiento de profesionales de la creación visual para obtener la calidad que exigía su creciente competitividad. Esa evolución de la tipografía en el arte de vanguardia podemos seguirla de la mano de Bruno Tonini³¹, en un interesante capítulo para el catálogo de una reciente exposición sobre el tema. Comienza Tonini ya en el siglo XIX, en que desde el propio ámbito artístico y literario, “artistas y escritores cuestionan los principios figurativos y lingüísticos fundamentales impulsados por el concepto de lo nuevo”, desarrollado al mismo tiempo que evoluciona el comercio con el marketing y la publicidad. Así, surgen tendencias como el grupo *The Four*, en Glasgow y al que pertenece Ch. R. Mackintosh, o la *Secession* en Viena, que “plantentan una revisión radical de las proyecciones bi y tridimensionales, incluida la tipografía”.

A principios de la década de 1920 los constructivistas rusos y holandeses, retoman la “lógica industrial de la fábrica y la máquina, se centran en el diseño y en el análisis técnico y funcional de sus elementos. En sus composiciones renuncian a todo tipo de decoración, aspirando a alcanzar un rigor geométrico mediante la incorporación de elementos tipográficos, imágenes fotográficas y fotomontajes. Su gran interés por el diseño gráfico y tipográfico les impulsa a colaborar con las revistas y periódicos en los que publican sus textos teóricos, ocupándose ellos mismos de la composición y maquetación”, convirtiéndose éstas en una eficaz red de intercambio y difusión de ideas de estos conceptos artísticos de vanguardia. “(...) el movimiento *Arts and Crafts* se ocupa de criticar la decadencia de la estética y de la impresión en la cultura industrial, mostrando un renovado interés por la artesanía y la decoración (...) Proliferan los estudios y las reflexiones acerca de las artes ornamentales y se destaca la importancia del dibujo y el valor del diseño gráfico. Arquitectos, artistas y diseñadores apuestan por el ‘linealismo’ de las formas como valor perceptivo y compositivo fundamental de la imagen. La línea delimita los contornos de la imagen, establece el campo de las relaciones cromáticas y, mediante la modulación de los grosores, determina los nexos entre episodios visuales individuales y el contraste entre el fondo y la figura (...) En la década posterior, al final de la Primera Guerra Mundial, las nuevas tendencias artísticas y los experimentos tipográficos están marcados por la impronta del constructivismo y del movimiento De Stijl. De todas las vanguardias, la Bauhaus es la que influye de forma más decisiva en el salto definitivo de la cultura del diseño hacia la modernidad (...) tiende a valorar el trabajo manual en la producción artística y artesanal”³². Los profesores de la escuela, aludidos en otros apartados de este trabajo, pertenecen a diferentes nacionalidades y son figuras de referencia en primer orden del arte internacional de la época. Entre ellos, destacan en su contribución al desarrollo del protagonismo tipográfico László Moholy-Nagy y Herbert Bayer. El primero por su manifiesto en el que atribuye un papel fundamental a la tipografía³³ y el segundo por su artículo de investigación con motivo de la presentación de un nuevo alfabeto compuesto exclusivamente por letras minúsculas asociadas a formas geométricas³⁴.

Mientras el Cubismo genera las bases de una creación geométrica, por encima de la realidad, en 1912³⁵ surgieron las primeras composiciones de material tipográfico propiamente dicho, como consolidación de los principios del Dadaísmo y la formalización del Futurismo. Ningún representante del arte ni de la crítica del mismo

31 TONINI, B. “Tipografía de vanguardia (1900-1945). Teorías y caracteres” en *La vanguardia aplicada...* op. cit. pp. 197 y ss.

32 *Ibidem*.

33 “Die Neue Typographie”, página interior del libro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Munich c. 1923. Recogido en *ibidem* p. 401.

34 Revista *Offset- Buch- und Werbekunst*, núm. 7, Leipzig 1926. *Ibidem*.

35 AICHER, O. *Tipografía*, Campgràfic, Valencia 2004, p. 135 y ss.



The Little Chromatic, por Tyree Callahan

ha expresado tan claramente este vínculo de tipografía y arte moderno como el diseñador y tipógrafo alemán, fundador de la célebre Escuela de Ulm Otl Aicher. Quizá esta dedicación didáctica desarrollada durante tantos años justifica la claridad y eficacia de sus argumentos:

Los tipos de letra desarrollados por tipógrafos anónimos para los periódicos supusieron para los futuristas y los dadaístas un argumento más convincente para la cultura humana y la cultura que abarcaba la vida entera frente a la excepcionalidad de una pieza única que reclamaba el derecho a la originalidad y a la superioridad (...) Los pedazos de tipografía se convirtieron en obras de arte de nueva generación, pero continuaron siendo arte (...) Mientras no se espere que estos tipos de letra se hayan de leer, no hay problema. Ahora bien, ya no estaremos hablando de tipografía (...) Una escuela de tipografía debe necesariamente promover mediante la práctica y la formación una mayor sensibilidad estética y una valoración artística más precisa. Podrá tener siempre la calidad de arte, pero lo más importante será la propia experiencia y, ante todo, la propia formación (...) En el arte hay dos movimientos internos: o bien se busca lo esencial o bien lo inusual. El primero es un movimiento de optimización que conduce a cumbres cada vez más altas; el otro rompe con lo conocido, es una huida de lo reinante y una apertura a nuevas posibilidades (...) Ahora bien, el jugar con las letras no llega a ser tipografía. Tiene su relevancia, pero probablemente se interpone a la tarea de la tipografía, que es la de trasladar el contenido³⁶.

36 *Ibidem*.

En definitiva, el arte de nuestro tiempo se ha venido sintiendo identificado por la expresividad material y conceptual de las letras en su composición y muy especialmente de las tipografías, en algunos casos en su aspecto más físico como puedan ser los tipos móviles de madera, y otras muchas veces como signos de nuestra cultura. Hasta en la máxima materialidad ejerce un especial atractivo la implicación de objetos en la obra de arte, más aún si han perdido la funcionalidad para la que se crearon y, de objetos funcionales, han accedido a la consideración puramente estética como obras de arte no sólo por su forma y su admirable artefacto tecnológico sino también como artífice e instrumento de la cultura reciente. Un claro ejemplo es la obra *The Little Chromatic*, del artista establecido en Washington Tyree Callahan, que siendo pintor de etéreos paisajes de vegetación se sintió atraído hacia la modificación de una máquina de escribir Underwood, Standard de 1937. Su mecánico y rotundo color negro, que brilla como la piel del hierro interior, se convirtió, por otra parte, en inmejorable contexto para la aplicación del color en sus elementos esenciales. Es una obra que nada tiene que ver con la trayectoria, anterior ni posterior de este artista, propia de la concepción de una sensibilidad estética que ha despertado esta acción aislada de creación artística y perfectamente asimilable en el panorama global que supuestamente se ha alcanzado en el ámbito del arte, y la respuesta a tal iniciativa está en quienes la han admirado de modo extraordinario: “I’m super excited about it. The reaction to the piece has been pretty special. It seems to be making a lot of people happy and it has started some great discussions on the translation of art into words and words into art”³⁷.

Sin llegar a este extremo de intervención en un objeto tecnológico, de una realidad material tan potente y nacido para una función no expresamente artística, están los tipos de madera y en esa continuidad hacia el referente reproducido directamente por la propia técnica pictórica hallamos innumerables precedentes en artistas como Klee, Vasarely, Warhol, Picasso... De entre todos ellos, Paul Klee será un referente esencial en nuestro proyecto *Tipometrías*, como fue su obra desde que en 1911 conoce a Kandinsky, Franz Marc y otros pintores del grupo “El jinete azul”. Este grupo creado entonces para un almanaque es considerado hoy uno de los más importantes manifiestos del siglo XX³⁸. Este almanaque, publicado en mayo de 1912, tan reciente el centenario del mismo y de lo que todo ello supuso especialmente para el concepto integrador del proyecto *Tipometrías*, recogía, al mismo tiempo que obras de sus componentes, fotografías de artesanías de pueblos primitivos y dibujos de niños. Klee se sentía plenamente identificado con el arte ‘primitivo’ según manifiesta en un artículo publicado como reseña a la exposición del citado grupo. De hecho, participa en la segunda y última exposición de “El jinete azul”, celebrada en la Galería Goltz, en febrero de ese 1912, y en la que participan Picasso, Braque y Malewitsch que inicia el constructivismo ruso; y en abril de ese mismo año viaja a París a conocer más ampliamente la obra de los dos primeros, además de la que realizaba entonces Derain, Vlaminck y Delaunay. Éste último, recientemente desvinculado del cubismo y el color, se había convertido en el centro de su obra. Así llegaría a lo que se ha dado en llamar “pintura pura” o “cuadro abstracto”³⁹. En la imagen que acompaña al texto, Klee pinta un texto que se supone que es un poema propio, que rotula sobre una especie de retícula constructivista y que precede manuscrito a la composición. Es consecuencia del inicio de una serie con poemas chinos que le envía su mujer, y que comienza a traducir a su pintura. El intenso y transparente color, ya más en relación con Franz Marc que con Delaunay, surge durante los estudios con acuarela que realiza en el viaje a Túnez (1914), a partir del cual manifiesta en su diario: “El color ha tomado posesión de mí. Ya no necesito ir en pos de él. Sé que ha tomado posesión de mí para siempre. Este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno, Soy pintor”⁴⁰.

37 CALLAHAN, T. “Introducing the Chromatic Typewriter!” en www.tyreecallahan.blogspot.com 07.12.2011

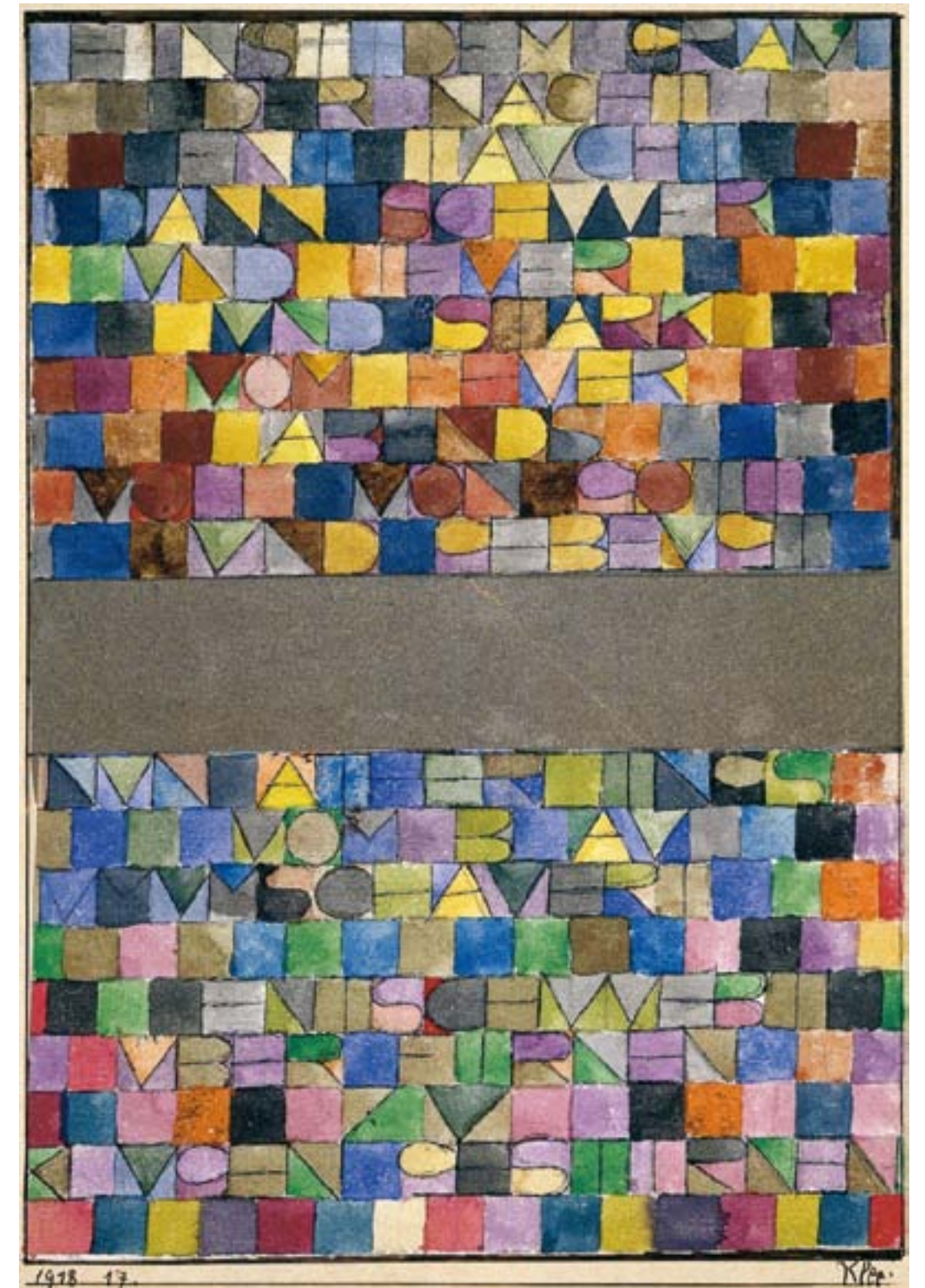
38 PARTSCH, S. *Klee*, Taschen, Colonia 2007, p. 16.

39 *Ibidem* pp. 17-18.

40 *Ibidem* p. 20 y ss.

Antaño salido del gris de la noche... 1918, Paul Klee.

Acuarela, plumilla y lápiz sobre papel recortado y combinado con papel de plata, enmarque a plumilla, sobre cartulina, 22.6x15.8 cm Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee





Abecedario de caracteres de la primera mitad del s. XX. Colec. SGG

Sin embargo, el motivo tipográfico ha llegado a ser habitual, no sólo en el arte más reciente sino también entre los motivos empleados por el diseño en los diferentes sectores. Una tendencia que ha sido evidente hasta en la creación de marcas y sus respectivos logotipos, que en la década de los '90 fue una constante, en la que hasta los centros de arte contemporáneo han adoptado una denominación mediante siglas, generalizada. En el ámbito del arte, el uso de la tipografía ha dado lugar a interesantes exposiciones como la comisariada por Luis Pérez-Oramas para el MoMa en 2009, el MNCARS y la Fundación Iberé Camargo en Oporto, y que pone en juego la obra de dos artistas coetáneos nacidos al inicio de los años '20, pero a uno y otro lado de nuestro contexto occidental y en lugares emblemáticos de la creación gráfica, como son Buenos Aires y Zurich. Se trata de la exposición *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido*⁴¹.



Caracteres de diferentes tipografías. Colec. SGG

Proyecto Tipometrías para el Milenario de los tipos móviles de madera

El proyecto *Tipometrías* surge en homenaje a los tipos móviles de madera cuando se cumple un milenio, en estas primeras décadas del presente siglo, desde su creación en China. Al mismo tiempo se han cumplido en 2011 el 250 aniversario de la Imprenta Real, precedente de la Calcografía Nacional, y en 2012 el 300 aniversario de la Biblioteca Real, posteriormente denominada Biblioteca Nacional. Como iniciativa propia ante esta múltiple efemérides, el objetivo es satisfacer las necesidades de creación a partir de este motivador referente y, al mismo tiempo, mostrar y poner en valor una amplia colección de estas piezas. No obstante, el proyecto *Tipometrías* es más amplio y conlleva un mayor número de obras, dedicadas al elogio de la lengua española y las artes del libro, que vienen siendo objeto de estudio en las propias obras y en el desarrollo de sus principios teóricos.

Se ha considerado integrar los tipos de madera como parte esencial de la obra de arte, propiamente dicha, a modo de collage en una composición puramente constructivista liberada, en la mayor parte de las obras, del concretismo propio de este movimiento que podría ser una interpretación del mismo en nuestros días, y que hemos definido como neoconstructivista. Por supuesto, la influencia de la filosofía del *Manifiesto de arte concreto* (1930) de Theo van Doesburg en los principios del constructivismo que venía desarrollando previamente Joaquín Torres-García son referentes de los movimientos abstractos de la primera mitad del siglo XX desper-

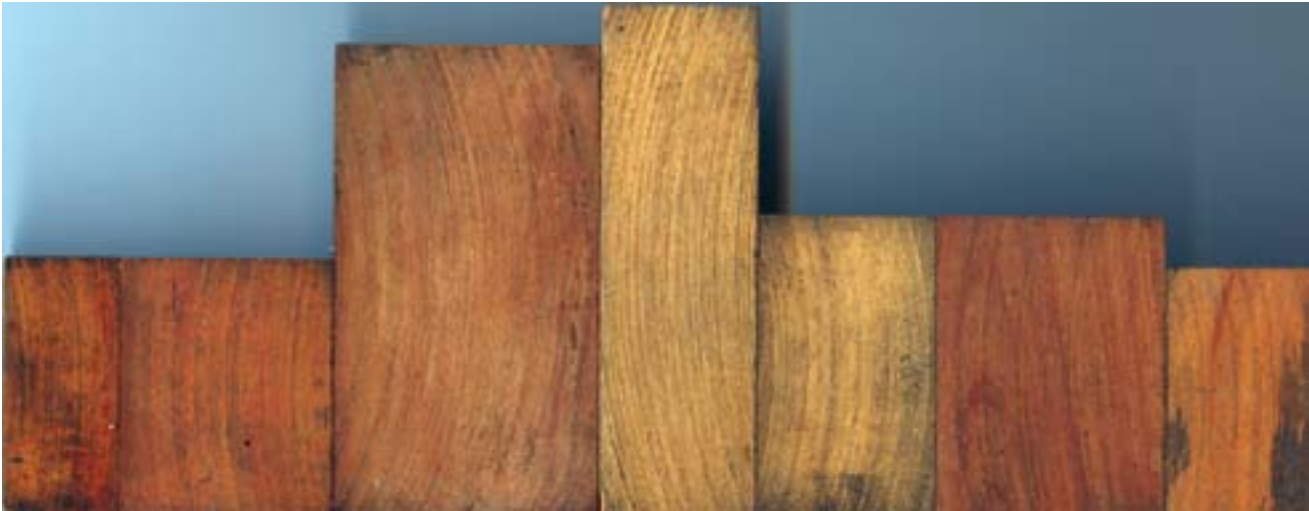
⁴¹ PÉREZ-ORAMAS, L. *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido*, MNCARS /TF Editores, Madrid 2009.

tados por el cubismo, al que se rinde homenaje en varias de las obras, al cumplirse su centenario en 2013. La composición de tipos se plantea en el mayor número de veces ante los diseños de la intuición y la estética personal, componiendo a veces palabras o expresiones propias de la temática del conjunto.

El diseñador de tipos Adrian Frutiger, que ha adaptado la sabiduría en la tradición de la creación de tipografías al lenguaje de las máquinas como pionero en la era digital, valora enormemente todo lo que supone el trabajo con las manos en una actividad que intenta oír el subconsciente: “Mi mano ha escrito exactamente lo que me dicta mi interior. Como si de una creencia religiosa se tratase, un impulso desconocido me hace tomar la pluma. No es una descarga, sino más bien la necesidad de transmitir lo que mi vida ha ido acumulando. He tenido ocasión de experimentar muchas cosas insospechadamente ricas y bellas”⁴². El protagonismo de las manos en este proyecto supone una desintoxicación de años ante el trabajo en la pantalla del ordenador, es un amplio campo en la manipulación de los tipos móviles, recortar piezas, seleccionar tamaños de listones, cortarlos, lijarlos, pintarlos, pegarlos y mostrarlos en un perfil diseñado expresamente para el proyecto, y que presenta los resultados en una especie de urna que protege y define como objeto precioso su contenido.



Caracteres de diferentes tipografías romanas para la misma letra. Colec. SGG / Anillos de la madera en el corte a contrafibra de tipos de alfabetos diferentes. Colec. SGG



42 FRUTIGER, A. *Reflexiones sobre...* op. cit. p. 8.



Selección de cortes en bloques de las distintas maderas que conforman un mismo alfabeto

En los principios del sentimiento espiritual en el arte

Este proyecto es un claro resultado del sentimiento expresado en los principios del arte abstracto que tuvimos la fortuna de ver recogidos por su fundador, no sólo en sus magníficas obras que desbordan la emoción del sentimiento más puro. Uno de los legados más valiosos de Wassily Kandisky es sin duda haber sido precursor a la unificación sistemática de una teoría artística. “*De lo espiritual en el arte* es la respuesta personal de un pintor ante las dificultades particulares de su oficio y a la necesidad de trazarse un esquema teórico en el cual apoyarse para esclarecerse a sí mismo vital y artísticamente”⁴³.

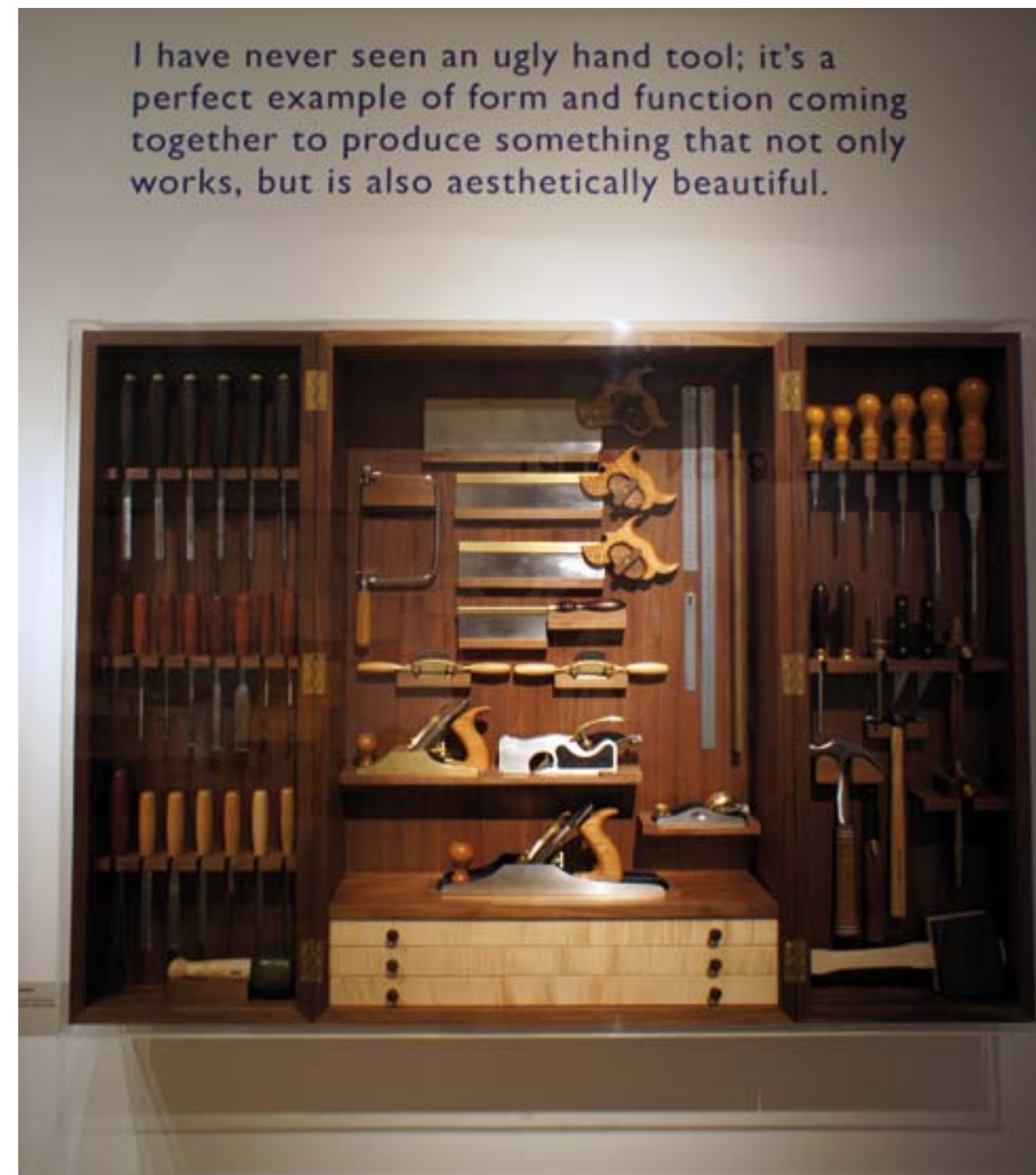
Tipometrías supone la consecuencia artística o culminación de una trayectoria intensamente vivida ante la admiración por la materialidad de los tipos móviles de madera, que llegaron a constituir una amplia colección en el interés por rescatarlos de la desaparición y la venta indiscriminada. Los poros y diversidad de los colores de las diferentes maderas con que se hizo cada alfabeto, de restos desechados del cuidado trabajo de los ebanistas, los círculos de los años del árbol que proporcionó tan delicado soporte en los bloques tallados a contrafibra, a modo de huella dactilar que informa de la identidad de su naturaleza animada. El propio tacto de esa madera que da forma a la grafía que trae en su pátina la sabiduría de su pasado uso. Los restos de tinta de diferente color y lo desgastado de algunos de sus relieves nos proporcionan los datos del tiempo en que fueron agentes en la comunicación de mensajes y de cultura, en que sirvieron a las aspiraciones del hombre como un ejército, como se definiría la imprenta en sus comienzos, en frase atribuida al propio Gutenberg: “La imprenta es un ejército de 26 soldados de plomo con el que se puede conquistar el mundo”⁴⁴.

Este proyecto es producto de casi doce años en que han venido reuniéndose, solidificadas en maderas nobles, formas desechadas en la actividad de creación de textos, rótulos y carteles que en sus momentos de mayor esplendor las encargaron a sus creadores, a veces talladas indirectamente por refinados artesanos o promovidas en su difusión por verdaderos mecenas, filántropos empresarios dedicados a las ‘fundiciones’, siervos permanentes en la veneración de sus deidades tipográficas y culturales.

Nuestra sofisticada sociedad tecnológica que nos viene condenando a pasar gran parte de los días mirando al muro de la pantalla, por una parte medio de contacto y conocimiento universal, eficaz herramienta de escritura, gráfica y artística, proporciona también un profundo desasosiego a quienes nos hemos educado en la materialidad de los papeles, los tableros, tintas, óleos, pinceles, espátulas, trapos y olores propios de esa satisfactoria actividad como demiurgos de la creación. Este sentimiento ha sido más acusado en consecuencia con la dedicación profesional, casi exclusiva, a la docencia y la investigación durante esta misma última década que curiosamente ha venido llenada de satisfacciones producidas por estos rescates de obras admirables del arte tipográfico en madera, producto del desmantelamiento de su función práctica en los talleres de estampación. En definitiva, “cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos (...) Hay, a pesar de esto, otra igualdad exterior de las formas artísticas que se asienta en una gran necesidad. La igualdad de la aspiración espiritual en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas primero, fueron luego olvidadas; es decir, la igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones. Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Como nosotros, esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial: la renuncia

43 KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Premia, Puebla –México– 1979 [texto preliminar de presentación de la editorial].

44 Citado en PELTA, R. “A comienzos del siglo XX, futuristas y dadaístas vieron en la tipografía una herramienta para transformar la sociedad” en *Monográfica*, núm. 2, 25.01.2012.



Las propias herramientas del ebanista son en sí mismas consideradas obras de arte, especialmente cuando han dejado de ser un instrumento para una función determinada y su apariencia física es el único referente de su realidad. Design Museum, Londres. Foto SGG

a lo contingente apareció por sí sola”⁴⁵. Se trata una vez más de los ciclos que rigen e inscriben la evolución del universo, la identificación con determinados rasgos de la tradición, de nuestra cultura y de otras distantes y lejanas incluso en el tiempo, que no por ello nos impiden sentirlos como si las hubiésemos experimentado en vidas pasadas. ¿Cuántas veces he sentido la estrecha afinidad con un artesano oriental que pacientemente centraba su interés en las pinceladas que, en sus creaciones o abnegada reproducción decorativa, consagraba su vida a proporcionar motivo estético a objetos de uso doméstico?

Es indudable la atracción que despertaron los caracteres tipográficos en el arte contemporáneo desde los movimientos previos que dieron lugar a las vanguardias históricas. El protagonismo de estos caracteres y su presencia en innumerables obras son testigo de este sentimiento de homenaje a los rasgos más representativos de nuestra cultura: “A partir del siglo XX, la reflexión sobre el papel social de la tipografía se ha centrado, sobre todo, en las posibilidades de la composición tipográfica para incidir en el pensamiento y en el lenguaje y, con ello, para transformar el mundo (...) Las ‘palabras en libertad’ futuristas fueron un instrumento para construir un ‘hombre nuevo’ a través de la transformación de los códigos que sustentan el lenguaje (...) Los dadaístas arremeten contra el lenguaje porque piensan que tras ese instrumento de relación se esconde su verdadera naturaleza y función: el engaño”⁴⁶.

El proyecto de cada obra viene condicionado por la idea que sugieren los tipos móviles, su agrupación, su relación con otros volúmenes, líneas, fragmentos, colores, espacios vacíos en negro... Ese condicionamiento que gira en torno a los núcleos que resultan de la composición tipográfica es el que determina el formato del soporte, por lo que todos ellos son diferentes entre sí, grandes diferencias en tamaños, unos exageradamente horizontales y otros delgados y verticales como una columna, de texto en este caso, y reproducido junto al resto de obras que se incluyen del proyecto.

En este sentido, la composición es puramente pictórica, pues se plantea los dos problemas que al respecto define Kandinsky concernientes a la forma: La composición general del cuadro; y la creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general. “De este modo, en un cuadro podrá haber diversos objetos (reales o abstractos) subordinados a una forma general y modificados de manera que encajen en ella y la creen. En tal caso, las formas individuales conservan poca personalidad, ya que sirven primordialmente a la creación de la composición general y han de ser consideradas principalmente como elementos suyos. La forma individual se construye así y no de otro modo, no porque lo exija su propio sonido interno, con independencia de la composición general, sino porque está destinada a servir de material de construcción de esa composición. La solución del primer problema, la composición general del cuadro, constituye en este caso el objetivo principal (...). En el arte, el elemento abstracto, que hasta hoy se ocultaba tímidamente y era apenas visible tras los afanes puramente materialistas, pasa progresivamente a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio, del elemento abstracto es natural, porque cuanto más se renuncia a la forma orgánica, tanto más pasa a un primer plano ganando en resonancia la forma abstracta”⁴⁷.

Kandinsky augura en su época el futuro del arte en nuestros días, mucho antes de que se deteriore su fundamento espiritual y se convierta en un trasiego mercantil y de reconocimientos vacíos que únicamente responden a estrategias materiales agarradas a la forma y a los falsos conceptos. Así, afirma que las épocas que carecen de un representante de altura en el arte pierden su espíritu: “En aquellas épocas mudas y ciegas, los hombres

45 KANDINSKY, W. *op. cit.* pp. 7-8.

46 PELTA, R. *op. cit.*

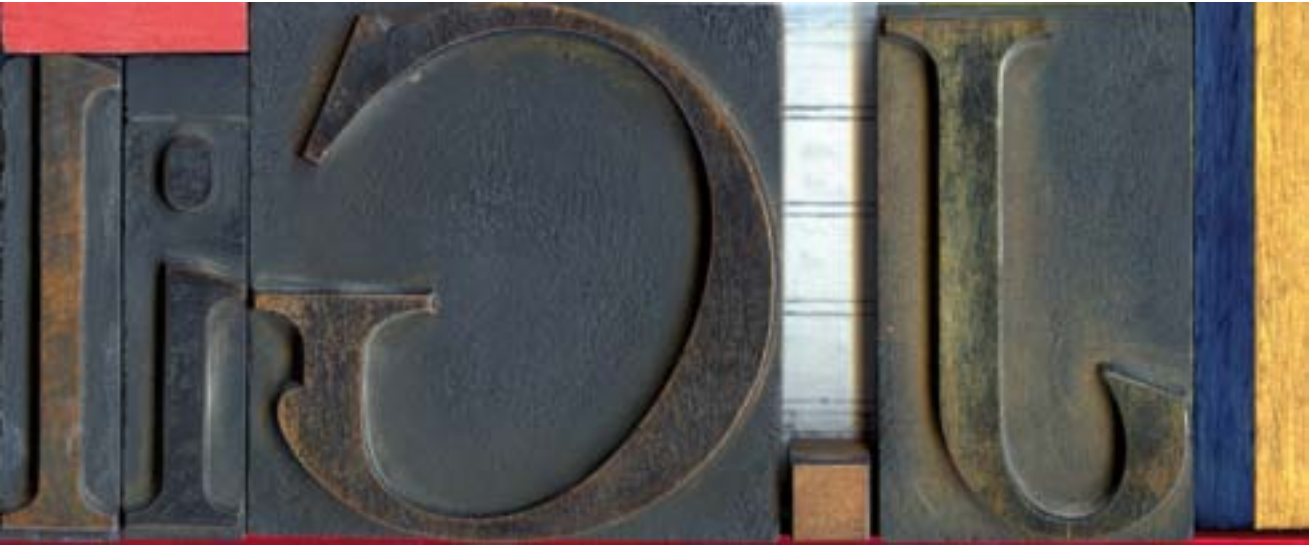
47 *Ibidem* pp. 51-52.



Núcleo de tipografías para la obra *Elogio al maestro impresor* Colecc. SGG



Marca de impresor integrada en la obra *Elogio al maestro impresor* Colecc. SGG



Proceso de creación y núcleo de tipografías para la obra *Homenaje a Jerónimo Antonio Gil*. Colecc. SGG

dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo (...) En cada *centro cultural* habitan millares y millares de artistas de este tipo, que únicamente buscan formas nuevas de crear millones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida”⁴⁸. El resultado en este proyecto, de la profunda admiración personal por estas creaciones en materia tan noble, manchada además por el uso de la tinta en su valiosa trayectoria; agradecido a sus creadores, a su contribución al patrimonio antropológico, incluso por encima del cultural o artístico; la dedicación ingente y generosa a esta misión de elogio y agradecimiento es sin duda un ejercicio de búsqueda en lo más profundo de nuestra entidad como ser humano.

La intuición, como respuesta del subconsciente resulta especialmente valiosa en el proceso de creación artística, no sólo por descubrir lo que realmente esconde nuestro espíritu sino porque en sus resultados reside la auténtica expresividad, por encima del mero trabajo bien hecho. Esa tarea del artista por desvelar su interior es también para Enrique Brinkmann⁴⁹ (Málaga 1938), que no cree en la función creativa del artista sino en su capacidad para profundizar y reflejar en su obra lo que éste posee en su interior. Si es así, la obra estará dotada del ‘click’ que denomina Brinkmann a la conexión en la apreciación de una verdadera obra de arte, igual que responde un electrodoméstico ante el accionamiento de cualquier aplicación de su interfaz. La concentración en la actividad artística, y la independencia económica y social de la misma, son imprescindibles para responder desde el interior de sí mismo, a lo que cada planteamiento de la obra logra despertar y traducir en expresión pura, que es el valor esencial del poder del arte para remover satisfactoriamente el interior de quien lo observa. Este fenómeno lo describe también Adrian Frutiger como estado propicio para oír el alma: “Los días están repletos de tareas que demandan el empleo de todos los recursos de la cabeza y la mano, a veces hasta el límite de la energía. En algún momento, en algún lugar —muchas veces sin buscarlo— se llega al reposo. La mano que dibuja y el cerebro se relajan. En el tiempo de descanso se produce un particular vacío (...) Cuando el pensamiento crítico descansa, brotan imágenes que se hallaban dormidas en lo profundo del subconsciente. Así emergen soluciones que el superconsciente despierto andaba buscando”⁵⁰. Esta atención a lo que nos transmite el subconsciente lleva al propio Frutiger, uno de los más grandes creadores de tipografías de la historia, a sobreponer los ‘signos’ a las ‘letras’, introduciendo esta convicción con un fragmento de *Los discípulos de Sais*, de Novalis: “Múltiples son los caminos que los hombres recorren. Quien los siga y compare, verá surgir caprichosas figuras; figuras que parecen pertenecer a aquella gran escritura cifrada que en todas partes descubrimos: en alas y cascarones, en nubes, en la nieve, en cristales y en formaciones rocosas, en aguas heladas y en el interior y el exterior de las montañas, las plantas, los animales y los hombres [...]. Sólo con que hubiéramos destacado algunos movimientos como las letras de la naturaleza, comprender resultaría cada vez más fácil”⁵¹.

También llega a un extremo entusiasmo por los signos del subconsciente el genial diseñador Fernando Medina (Cádiz 1945), uno de los menos conocidos en España y sin embargo quizás el más internacionalmente valorado, y que ha desarrollado su actividad en diversos países en que el diseño tiene un reconocimiento desgraciadamente mucho mayor que en el nuestro. Su prolongado apasionamiento por los signos primitivos nos retorna a la alusión a éstos de Kandinsky en el inicio de este apartado. Esta dedicación al signo, que le ha llevado a exponer colecciones de sus interpretaciones de los mismos en diversas ocasiones, fuera y dentro de España, me cuenta que le viene cuando se cruza en 1997, en una librería de París, con un libro sobre símbolos de África. Desde ese momento esos símbolos le han mantenido seducido hacia su estudio y su reinterpretación, y en 1999

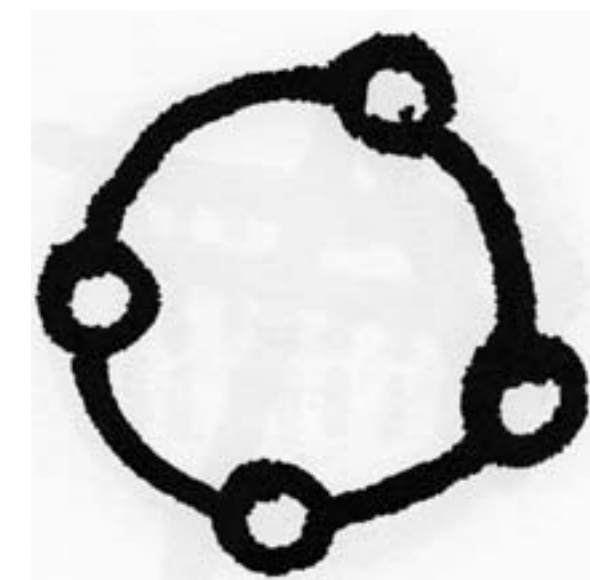
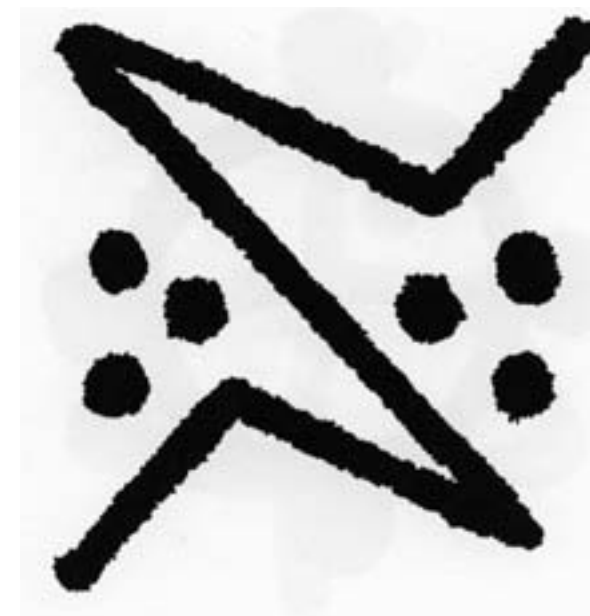
48 *Ibidem* pp. 17-19.

49 Discurso de toma de posesión como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga 30.03.2012.

50 FRUTIGER, A. *op. cit.* p. 151.

51 *Ibidem* p. 157.

Traces of Soul, por F. Medina: Animals (Mande, West África); Cosmos (Nigeria); Family (Camerún); Inner Peace (Mali)



realiza su primera exposición de los mismos en la Pentagram Gallery de Londres, con el nombre *Traces of Soul*. Efectivamente advertimos un reencuentro con la profundidad del ser del hombre, independientemente de su ubicación geográfica y cultural, hasta el punto de reconocer que son manifestaciones directas de su alma.

Libre juego entre los signos del lenguaje y las formas del arte

Tipometrías es un juego creativo sin reglas establecidas y en el que participan los signos del lenguaje en su materialidad más evidente, como tipos móviles de madera, y las formas del arte: figuras planas y figuras lineales; orientación, grueso y tridimensionalidad de la línea; positivo y negativo; color; textura; pátinas del tiempo y del uso, etc. En este juego compositivo las tipografías son el centro de interés, sus caracteres formales, tamaños, proporciones... Las tipografías son el elemento guía en la jerarquización del espacio de la obra, son protagonistas absolutos del interés expresivo reflejado en la intencionalidad de elogiar estas admirables formas de la creación gráfica y el bagaje cultural y artístico que representan. De este modo los formatos y tamaños de las obras son totalmente desiguales, condicionados por la resolución de este juego compositivo centrado en el propio núcleo de los tipos móviles que intervienen en cada una de ellas.

A partir de la amplia experiencia que hemos expuesto sobre el papel de la tipografía en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, aquí el elemento protagonista no es sólo el diseño tipográfico propio de una determinada época industrial que rompe con la tradición del diseño de la letra romana y la caligrafía manuscrita, optando por la versión del palo seco y trascendiendo el uso de los remates clásicos. En la intención de elogiar la tradición milenaria del uso de tipos móviles, materializados en un material tan noble y de tanta diversidad natural en texturas, colores, etc. se incluye un homenaje a esas formas tipográficas creadas como reflejo de cada época, y como evolución y perfeccionamiento de modelos anteriores. El elemento básico en las composiciones es, por tanto, una gran diversidad de estilos tipográficos que muestra esa enorme riqueza e incalculable patrimonio artístico y cultural que la letra ha supuesto para nuestra trayectoria.

Si en el contexto en que surgieron esos movimientos de renovación e interdisciplinariedad, el rasgo más radical de la vanguardia era quizás el “libre juego entre los signos del lenguaje y las formas del arte”⁵² en la visión del arte un siglo después, con la vertiginosa evolución en todos los sentidos que ha supuesto la revolución digital y la sociedad de la información y la comunicación, todos esos elementos constitutivos y retóricos de la obra de arte han quedado trascendidos a poder hacer un uso realmente libre y más que justificado a que las tipografías sean el principal y único centro de atención de obras que recuperan y amplían ese juego creativo para generar nuevas y emotivas satisfacciones expresivas. En esas experiencias de vanguardia, que comienzan a ser centenarias, la innovación de los rasgos estructurales en que los signos se organizan tiene un “carácter ‘transversal’, que rompe el orden secuencial, cronológico, geográfico y de pertenencia a movimientos. El resultado de ese ejercicio es el establecimiento de una serie de conjuntos con fascinantes relaciones de contigüidad, cuyo carácter homólogo produce la impresión (por lo demás, históricamente correcta) de que a la rica multiplicidad y a la imaginativa variedad y disparidad de juegos entre los signos y las formas subyacen pretensiones muy comunes”⁵³.

Al mismo tiempo que se componen los signos tipográficos se generan una serie de formas elementales del lenguaje artístico, que ya se consideraron como base del lenguaje del arte desde las tendencias de fin del siglo XIX. Se trata de la referencia directa o indirecta al círculo, cuadrado y triángulo equilátero, como formas básicas y generadoras de retículas en que inscribir la organización de los elementos en la estructura de la obra. De hecho, en ese momento inicial en la renovación e integración de las artes era difícil decidir si Gustav Klimt era pintor, o artista gráfico; si los muebles y arquitecturas de Mackintosh fueron símbolos, artefactos y estructuras estéticas

antes de convertirse en obras funcionales aunque más cercanas a la obra de un artista que de un arquitecto. En este sentido se definieron formas gráficas arquetípicas como las ramas entrelazadas, las líneas, las ondulaciones, los diseños de cuadrados en ajedrezado; especialmente el círculo, triángulo y cuadrado como símbolos de una nueva cultura que tuvieron su reflejo de forma paralela en la producción industrial. “El círculo y el cuadrado de Klimt eran todavía elementos de una decoración elegante. Entonces los elementos fundamentales del ser y del mundo vinieron a simbolizar la producción tecnológica, la sociedad industrial (...) Se convirtieron en antorchas estéticas del rechazo por lo superfluo e irrelevante (...) Paul Renner concibió las primeras escrituras basadas en el círculo, el triángulo y el cuadrado que iban más allá de los juegos formales del modernismo, para conseguir una creación elemental”⁵⁴.

La idea de un arte autosuficiente, un arte que comunica por sí solo sus intenciones al espectador, es a la vez una de las grandes aportaciones y uno de los grandes mitos de la modernidad. Es de sobra conocida la narrativa emancipadora: a finales del siglo XIX el arte se libera por fin de las ataduras (...) y empieza a desarrollar un lenguaje “propio”, reduciendo los elementos del arte a las formas geométricas y los colores primarios⁵⁵.

La inspiración constructivista y del arte geométrico

La principal referencia de inspiración está más ligada a esos movimientos que introdujo el pensamiento del Futurismo (1909) y la composición del Cubismo (1907), fundamentalmente Constructivismo y Arte Geométrico. Ambas tendencias están bastante próximas aunque la diferencia fundamental suele estar en una mayor abstracción y definición de los trazados y las formas en ese último. El papel de la tipografía en el arte suele ser el de signos estéticos en sí mismos, o en su composición con el resto de elementos de la obra, formulada de manera totalmente libre. Ello no implica que los caracteres tipográficos deban alterar su posición y su contribución a crear palabras, frases o significados, y sin que ello suponga que la obra adquiera una dimensión publicitaria o del ámbito del diseño. La propia obra de Klee, reproducida anteriormente, no sólo utiliza el concepto, la idea precisa del texto, sino que traduce a imágenes con ello todo un poema. En lo que se refiere al tipo móvil de madera, éste ha perdido la función para la que fue creado y despojado de ésta adquiere en sí mismo la posibilidad de ser considerado y mirado como elemento exclusivamente estético, ya sea como reflejo de la letra que interpretó, sola, o en una palabra relativa a un concepto definido. En este sentido de referencia a un concepto o nombre propio, aumenta las posibilidades expresivas de la obra en el sentido específico que comunica. Cuando es un nombre propio, de otra obra de arte, de ciudad o persona, supone en sí mismo un homenaje construido mediante módulos que en este sentido se convierten en capitulares cargadas de la energía que les ha proporcionado su función en la actividad literaria, publicitaria o simplemente como piezas notables de nuestro patrimonio material e inmaterial.

La construcción del significado, a través de una interacción del observador y el objeto se basa en un modelo constructivista en que “cada observador aporta al encuentro con el objeto sus intereses personales, sus antecedentes y su configuración psicológica, y el significado se construye a través de una interacción dinámica entre el observador y el objeto”⁵⁶. Para esta reflexión de Pérez-Barreiro se recurre al modelo que inauguró John Dewey, y “que sostenía que una obra de arte, cualquier obra de arte, es una experiencia opuesta a la experiencia generalizada de la vida cotidiana”⁵⁷.

54 AICHER, O. *op. cit.* pp. 180-181.

55 PÉREZ-BARREIRO, G. “La invención concreta” en VV.AA. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexión en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, MNCARS/Turner, Madrid 2013, p. 17.

56 *Ibidem*.

57 *Ibidem*.

52 FONTÁN DEL JUNCO, M. “La vanguardia aplicada, 1890-1950 (instrucciones de uso)” en *La vanguardia aplicada...* *op. cit.* p. 12.

53 *Ibidem*.

La presencia tipográfica o de textos no hace que una obra sea considerada con menor cualidad artística, y por contraposición más cercana al diseño gráfico. Si la obra es creada con una función claramente artística será esa misión la que le confiera su consideración estética y cualidades para ser interpretadas de manera totalmente libre, como el resto del arte. Más bien sería el caso contrario el que podría darse en esta relación arte-diseño, pues una vez superada la primera generación de este nuevo milenio ha quedado consolidada la posibilidad que ya venía apuntándose en las últimas décadas del siglo anterior, la consideración de ciertas piezas del ámbito del diseño como obras de arte legítimas. Hace tiempo que no hay conflicto en este sentido y se exploran y se trasvasan estos dos ámbitos para obtener la mayor eficacia en sus objetivos, que por naturaleza son diferentes. Pero es más, en los últimos años se han celebrado congresos internacionales, tanto de los historiadores y teóricos del arte como de los diseñadores, que investigan todas las nuevas posibilidades metodológicas y de los procesos de su campo de conocimiento, en la conjunción arte-diseño-artesanado. En este contexto he venido desarrollando diferentes trabajos de investigación en el diálogo y simbiosis entre arte y diseño. Pueden verse, en relación a ello, los artículos y contribuciones aportadas en estos foros⁵⁸. Pero también, en todo lo que descubrí y aprendí de su contenido deseo destacar la obra de Heloisa Crocco de Brasil, con la que coincidí en el congreso internacional de la Red Latina para el desarrollo de los procesos en el diseño, en Aveiro 2010. En su larga trayectoria profesional nunca se había planteado si era más una artista que exponía regularmente su obra o una diseñadora que atendía encargos de empresas para crear una línea de estampados de telas o de motivos para porcelana de mesa. Hasta ese momento, sólo había conocido excelentes diseñadores, que de manera paralela e independiente mantenían una doble actividad como artistas plásticos, en la mayoría de los casos igualmente reconocida. Es el caso de Pepe Cruz Novillo, Pedro García Ramos, Alberto Corazón, Paco Bascuñán, Pepe Gimeno o José María Trías.

Pero la trayectoria de Heloisa Crocco es interesante, por otra parte en la propia materia y la expresividad de la misma en sus diversas posibilidades compositivas, como puede observarse en la obra que recogemos en el presente estudio⁵⁹. Su vida en las afueras de Porto Alegre, la zona más industrializada de Brasil, pero ya dentro de lo que puede considerarse como selva, adquiere una trascendencia especial en su consideración y valoración de todo el ámbito natural. Su obra es reflejo directo de esa consideración y de esos materiales, se compone del reciclado de postes de cercas ya en desuso, que transfieren a la obra su función anterior y la huella del tiempo; utiliza restos de trabajos locales relacionados con la madera; utiliza la textura de los anillos de la madera a contra fibra como tampones para crear motivos diversos; todo ello admirando y dejando, en la mayor parte de los casos, el aspecto de la madera natural, sin color ni barnices. Las composiciones, como collage de piezas de madera o como motivos gráficos de su estampación, recuerdan la composición constructivista de artificio humano que contrasta con el carácter natural del material. Incluso, una obra aislada en su producción reciente reutiliza un soporte empleado para una función determinada, como base compositiva y material de su obra, que complementa en los espacios huecos mediante elementos cortados de madera, precedente claro de los cajones archivadores de tipos que he utilizado como soporte para las obras de *Homenaje al Diccionario*, la dedicada a los *Armoriales*, o los fragmentos de esos archivadores, cortados con formato y tamaño de libros denominados mediante las propias letras y signos que encabezan su composición: *TEU*, *4OEM* y *CN'NEL*.

⁵⁸ Véanse: GARCÍA GARRIDO, S.

— “Arte & Publicidad: el diseño gráfico”, en GARCÍA LÓPEZ, M./RUIZ DEL OLMO, J. *Nuevas Tecnologías, Nuevos Medios*, SPICUM, Málaga 1997, pp. 115-137.

— “Velocità, pasión por el diseño del automóvil en el Centenario del Futurismo” en *i+Diseño*, núm. 01, Málaga 2009, pp. 145-162.

— “Diseño como vanguardia del arte de nuestro tiempo”, en revista *HUM736 Papeles de cultura contemporánea*, núm. 11, Universidad de Granada, Granada junio 2010.

— “Piece and processes of current Design as Contemporary Art” en *Strategic Design Research Journal*, núm. 2, Porto Alegre — Brasil — july-august 2011, pp. 77-83.

— “Simbiosis y transversalidad entre los diversos ámbitos del diseño y del arte”, en *ddiseño*, revista académico-científica de información y desarrollo del Diseño

en el ámbito hispano/italiano/portugués, núm. 10, Año IV, octubre 2011, pp. 01-21.

⁵⁹ Fotografía de Fabio del Re, en *Topomorfose*, Porto Alegre 2010.



Heloisa Crocco trabajando en una de sus obras. Foto Fabio del Re



Obra de Heloisa Crocco a partir de soporte reutilizado, con grabado de tipografías y números. Viva Foto



Aplicaciones de tampón realizado con anillos de la madera a contrafibra, sobre porcelana, por Heloisa Crocco. Foto Fabio del Re



Aplicaciones de tampón realizado con anillos de la madera a contrafibra, sobre papel, por Heloisa Crocco. Viva Foto



Obra de Heloisa Crocco mediante composición de cortes a contrafibra, una vez aplicado líquido corrosivo de la parte blanda. Foto: Viva Foto / Fabio del Re

Arte y diseño en los principios del movimiento moderno

En la historia de la evolución estética reciente no ha sido el diseño el que más se ha aproximado a los confines del arte, sino al contrario. La extensión del concepto de arte hacia las necesidades propias del diseño tuvo su referente culminante cuando un grupo de artistas de reconocido prestigio y avanzada mentalidad en su ámbito, entre los que se encontraba Kandinsky, Klee, Albers y otros precursores de esas vanguardias de principios del siglo pasado, se integraron en la Bauhaus (Weimar, Alemania 1919). Aunque su ideología se extendía hasta el ámbito de la arquitectura y su reconocimiento le vino fundamentalmente por su contribución a la metodología y desarrollo del campo del diseño, la finalidad esencial en su fundación era el desarrollo de un arte con estrecha vinculación social, integrado en la vida de las personas y lejos del estatus que había alcanzado éste como distintivo y producto comercial destinado a las clases de mayor poder adquisitivo. El principal lema de la Bauhaus podría considerarse el objetivo de que “la forma sigue a la función”, pero considero que en el marco de esa socialización del arte, que pretendía en su primera etapa romántica e idealista (1919-1923), se comenzó a considerar la función estética junto a la función práctica. Los estampados diseñados, los juguetes, las piezas de uso doméstico no pretendían únicamente la utilidad práctica, pretendían explorar el universo de la expresión mediante los recursos propios de las formas, texturas, color, ritmo, composición, etc. En la segunda época (1923-1925) se consolidó el espíritu racionalista a que dio lugar su trayectoria inicial, de acuerdo a las tendencias artísticas de la época, por cierto rechazado por el Dadaísmo (1916), surgido en el mismo entorno geográfico y que, ante todo, era anti-racionalista. Sin embargo éste utiliza no sólo la tipografía sino también las palabras reutilizadas y organizadas de manera accidental, como referente que ilustra su filosofía arbitraria y provocadora.

Existe una notable similitud con nuestro proyecto en los estudios compositivos, el uso de formas básicas, colores expresivos, constructivismo abstracto y asimétrico, con un contraste y ritmo implícitos en los diferentes valores de los recursos empleados en su rico lenguaje visual. Todo ello sin necesidad de la presencia tipográfica mucho más allá de los carteles y diseños propios de tipografía⁶⁰, como se ha observado en las imágenes recogidas anteriormente. Sin embargo, seleccionamos aquí la imagen de una obra de naturaleza pictórica, que es un collage en cartulina de Josef Albers cuyo motivo esencial es un abecedario de creación propia. Resultan muy ilustrativas las obras de Josef Albers (1888-1976) y Gunta Stölzl (Munich 1897-Zurich 1983), en cuanto a la similitud de sus atractivas composiciones con lo que podría ser una página de texto.



Sin título, por Josef Albers

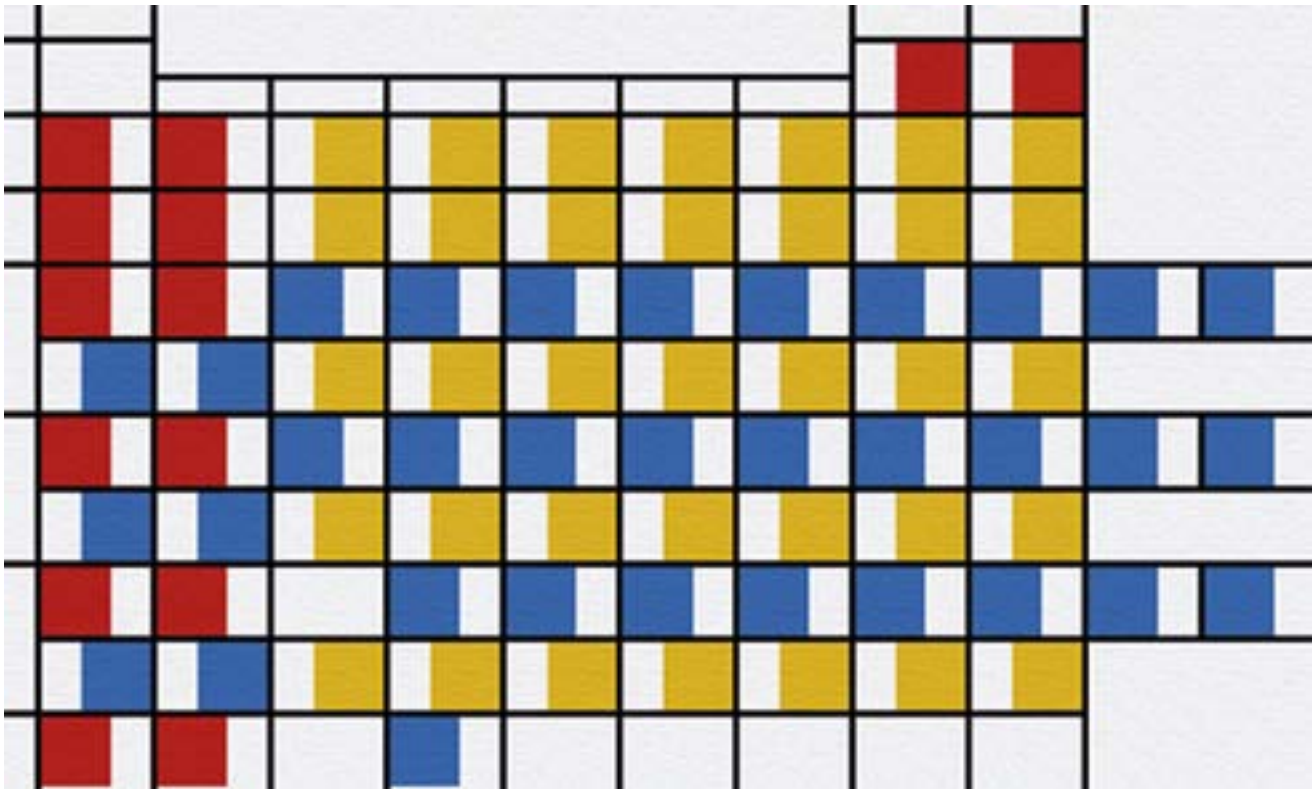
60 Destaca en este sentido la tipografía Albersthree, diseñada por Josef Albers y Richard Kegler.



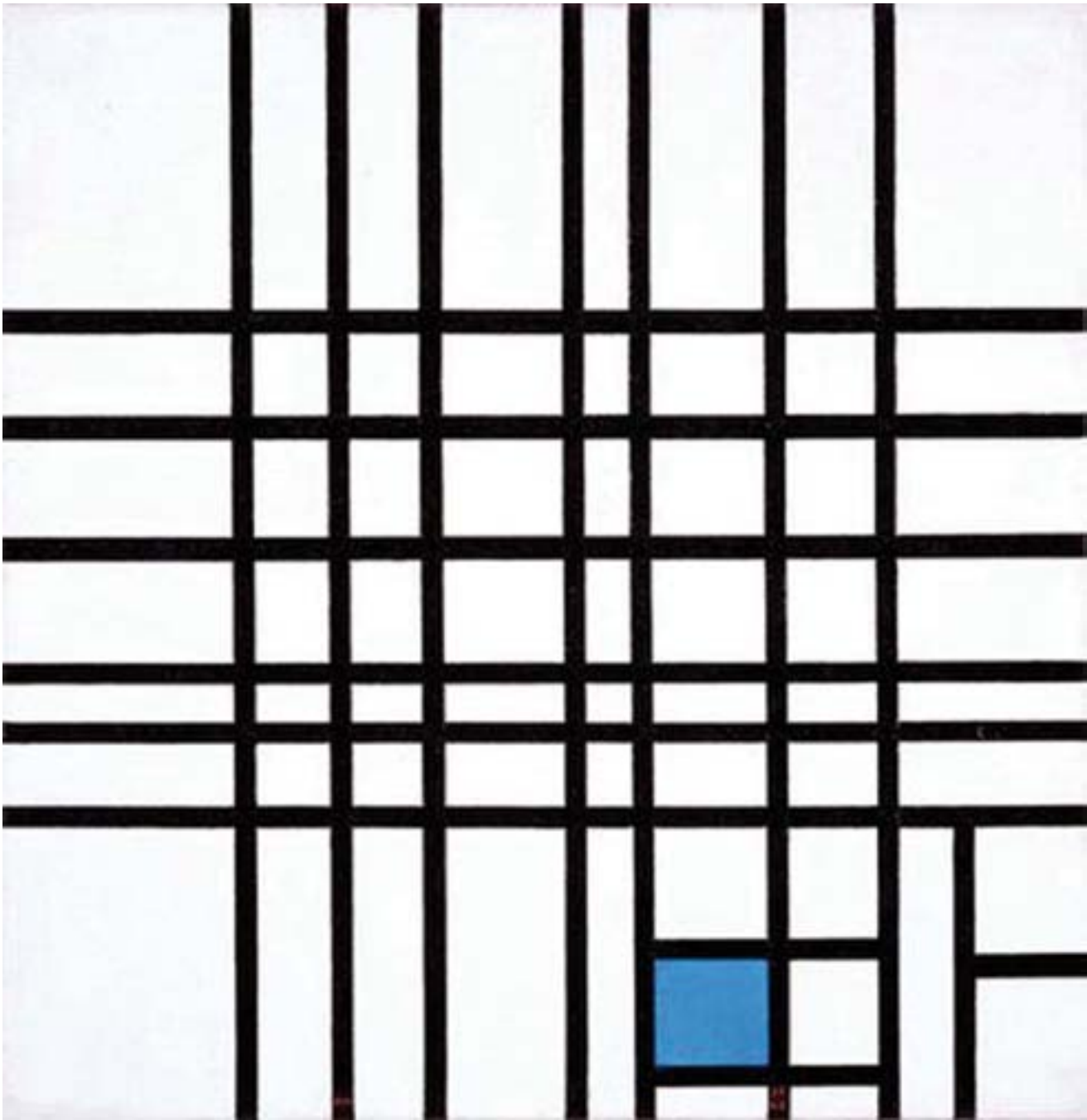
Boceto para tapiz, por Gunta Stölzl

Sucedió a esta fuerte influencia, que lo fue también en el arte de su época aunque fuese clausurado el centro por el Nacional Socialismo, la escuela holandesa, en similares principios mediante su visión particular De Stijl. Una escuela cuyos artífices eran destacados artistas que desarrollaban al mismo tiempo una serie de disciplinas comunes al arte y al diseño. Algunos lo consideran una continuación del Modernismo, aunque traducido a los cánones del movimiento moderno y al ideal por la abstracción pura. Dieron lugar a lo que se conoce como Neoplasticismo holandés y que desarrollaba al mismo tiempo una serie de disciplinas comunes al arte y al diseño, cuyos más destacados integrantes fueron Piet Mondrian (1872-1944) y Theo van Doesburg (1883-1931).

Estos mismos referentes neoplasticistas, mediante composiciones definidas por verticales y horizontales, son el principio constructivo de la obra de Sean Scully (Dublín 1945), cuya obra se ha definido como “(...) objetos concretos (...) Las superficies vibran gracias a las variaciones de los tonos y las pinceladas. Los bordes de las barras tampoco son regulares. Con estos recursos Scully reafirma la calidad de objeto de sus obras, de algo físico, corpóreo”⁶¹. Este aspecto objetual atribuido a la obra pictórica de este artista del ámbito norteamericano interesa a este proyecto por la presencia de la esencialidad del objeto y lo material mediante la abstracción del espacio gráfico y la alternancia de colores decantados de un contexto que va desde las obras clásicas de la historia del arte hasta el ámbito cotidiano, tanto dentro como fuera de nuestro espacio doméstico. La composición pone en juego la interacción de rasgos esenciales de la forma, que en su bidimensionalidad constructivista sugieren una percepción de espacio y tridimensionalidad, así como el ritmo entre tonos y colores definidos mediante contornos irregulares y pincelada gruesa generan ese carácter de corporeidad visual palpable en la propia textura lineal de trazos espontáneos y el relieve de la materia pictórica.

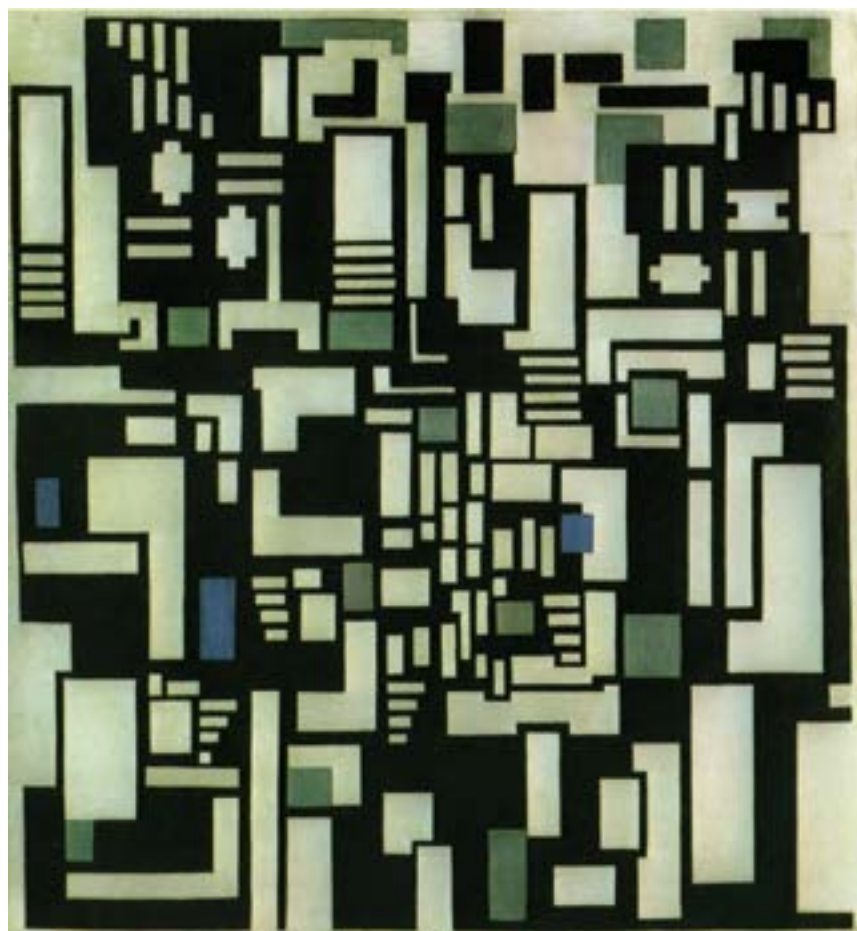


61 CRUZ, P. da, *Escritos del artista Sean Scully. Lo sublime y lo cotidiano*, en <http://artepedrodacruz.wordpress.com/> 24.06.2010

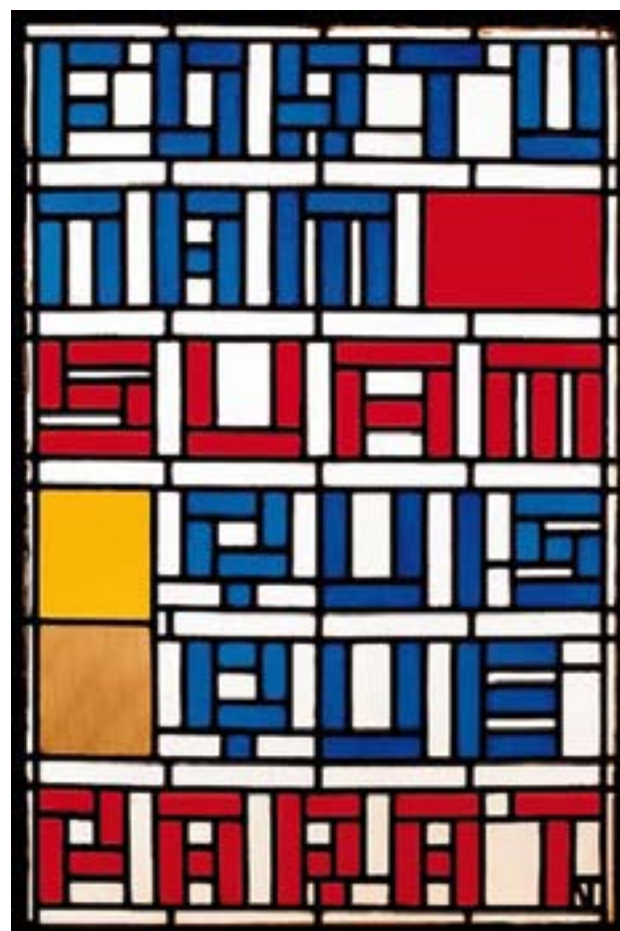


Composición La Folie triste, por Piet Mondrian

< Composición núm. 2, Piet Mondrian



Composición IX Opus 18, por Theo van Doesburg



Composición sin título (vidriera), por Theo van Doesburg

La conexión de los principios del cubismo con otros movimientos de vanguardia, la abstracción y el protagonismo del color, en las propias bases formuladas por Kandinsky y desarrolladas en su componente más geométrica por Klee, más los planteamientos del movimiento moderno, en el ámbito del diseño y la arquitectura, fundamentalmente, generan la energía creativa que alimenta las interesantes propuestas de los constructivistas y artistas geométricos. Esta tendencia, estética y de procedimiento, recorre múltiples caminos a través de un interminable elenco de maestros en España y en Iberoamérica. Sin embargo, ese mismo motivo de ubicación fuera del ámbito anglo-norteamericano y francés, que han acaparado la promoción y crítica del arte en el último siglo, ha ocasionado que se encuentren en el más deplorable anonimato y su obra desconocida para un público contemporáneo queintonizaría especialmente con ella. Así ha quedado demostrado el hecho de que se hayan sucedido varias exposiciones de abstracción geométrica latinoamericana en España desde 2009, cuyos catálogos se recogen en la selección bibliográfica, y el gran éxito de una en especial: *América Fría. La abstrac-*

Long Light, litografía 2008 / Gabriel, óleo s. tela, Sean Scully, 1993



Pax in Lucem, por J. Torres-García

ción geométrica en Latinoamérica (1934-1973). El propio catálogo de esta exposición, que habría que calificar de grandioso, se agotó rápida y sorprendentemente, ante el deseo de saber más de este tesoro que permanecía oculto de los itinerarios internacionales del arte, y más aún a la vista de una Europa que ha venido ignorando, en un sentido amplio, esta producción artística en una zona poco considerada en este ámbito. Agoté el tiempo para visitar personalmente la exposición, a pesar de la efusiva recomendación de un gran amigo como Emilio Gil, que afirmaba haber quedado conmovido ante una enorme obra de un interés excepcional, lo que suponía la mejor garantía en opinión de uno de los grandes profesionales del diseño, brillante creador artístico y maestro en el estudio e investigación de nuestro patrimonio gráfico y cultural. Ni siquiera conseguí el catálogo hasta que, gracias a la feliz y modélica iniciativa de la Fundación Juan March de suministrar gratuitamente en la red los catálogos agotados, he tenido conocimiento cierto de esa obra tan satisfactoriamente creativa.

Constructivismo y Arte geométrico Iberoamericano

Una figura esencial en este ámbito es Joaquín Torres-García (Montevideo 1874-1949), no sólo por su papel en el inicio de esta tendencia sino también por sus contribuciones a la teoría de la misma y cuyas ideas fundamentales recoge José Luis Morales y Marín en su capítulo del catálogo de la exposición *Constructivistas Españoles*, organizada por Luis María Caruncho en el Centro Cultural Conde Duque⁶². Para Torres-García “toda forma nos estará prohibida. Pero si basamos la construcción en datos intuitivos, seremos artistas y nuestro arte tendrá una cierta relación con la metafísica [...] importa sobre todo el valor absoluto de la forma, independiente de lo que pueda representar. Y de la misma manera, la estructura o construcción que pasa del simple andamiaje para ordenar las formas a ocupar el lugar de ésta y a constituir la obra en sí misma. Con esto desaparece una dualidad que ha existido siempre entre el cuadro, el fondo y las imágenes, cuando la estructura ocupa el lugar de las imágenes sobreañadidas no habrá más dualidad entre el fondo y las imágenes y el cuadro habrá descubierto su identidad primera, la unidad”. El punto, la línea, el color y el módulo serán el alfabeto constructivista⁶³, formulados en una armonía interna hacia la unidad, las formas puras y la manera de acceder a la esencia.



Constructivo con madera superpuesta, J. Torres-García 1932. Borja-Villel, M./Pérez-Barreiro, G. *La invención concreta*. Colec. Patricia Phelps de Cisneros, exposic. MNARS, Madrid 2013

Rectángulos amarillos, gris y negro, J. Pedro Costigliolo 1968

62 MORALES Y MARÍN, J. L. “Sobre la Pintura Constructivista en España”, en CARUNCHO, L. M. *Constructivistas españoles*, Madrid 1987, pp. 76-78.
63 COROMINAS, M. J. “Reivindicar el Constructivismo”, *ibidem* p. 63.



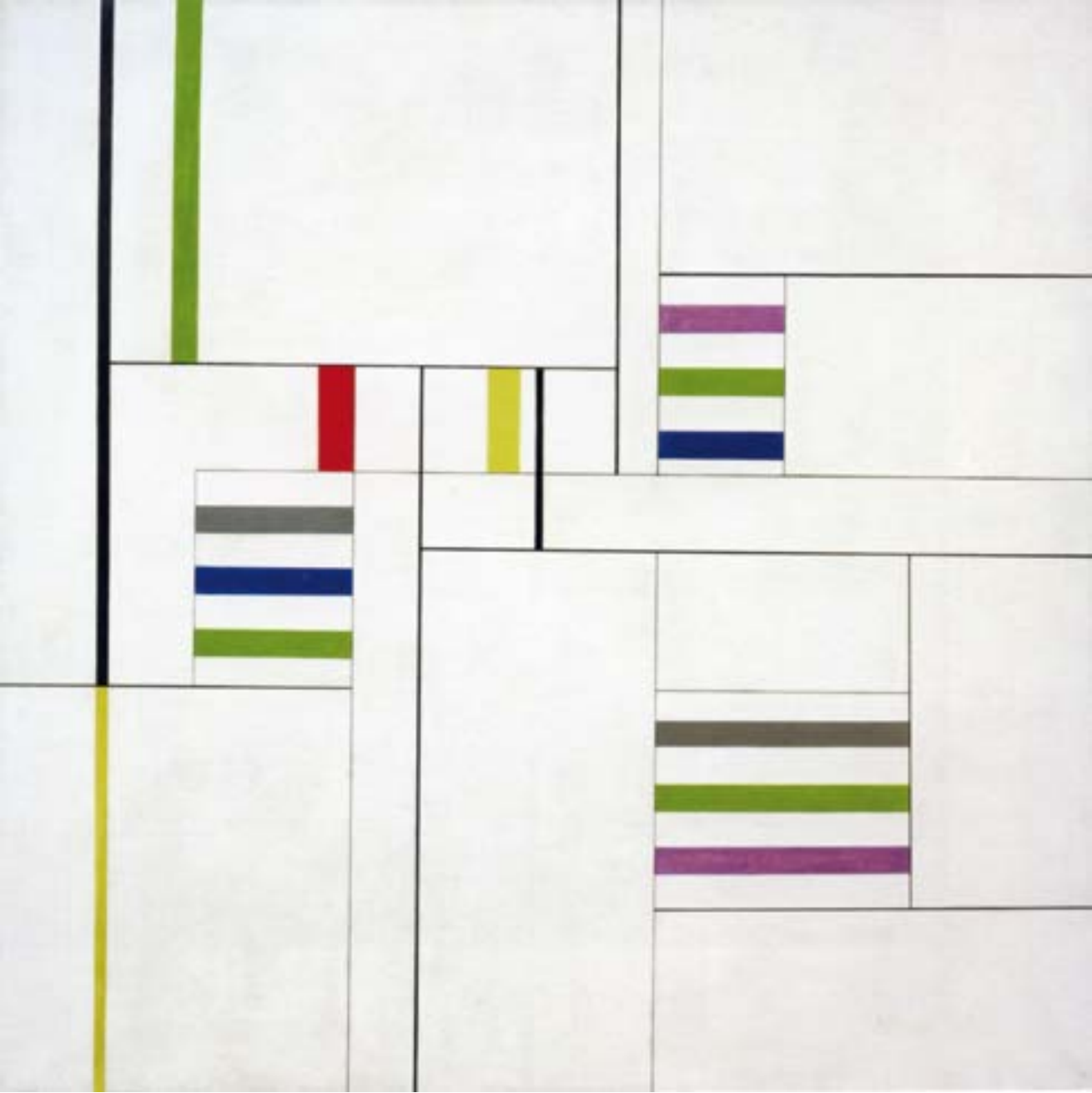
Serie Sudamérica, María Freire 1958, 127x100 cm acrílico/tela

Entre los primeros referentes de este neoconstructivismo que formula el proyecto *Tipometrías* estaban una serie de artistas de Uruguay que evidentemente fueron continuidad de la obra y la teoría de Torres-García, en los años treinta, del constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés. Estos referentes suponen una experimentación sobre la materialidad de la obra y el resultado de pinturas objeto, con el carácter geométrico y el protagonismo del color. Su desconocimiento ante la escasa promoción interna e internacional a que hemos hecho referencia, y su mayor desconocimiento en nuestro país, ha determinado que dediquemos un especial interés por los artistas que tuvieron un núcleo esencial en Montevideo. Por un lado tenemos los que fundaron el movimiento Madí (1946), también uruguayos, Carmelo Arden Quin (1913-2010) y Rhod Rothfuss (1920-1969) junto al húngaro Gyula Kosice (1924), y en el que se consideran otros artistas en una trayectoria que abarca el periodo 1945-1965. Tienen en común la orientación hacia la innovación en el arte, a partir de sus caracteres básicos, como metodología para lograr liberar la creación artística de las limitaciones de la tradición y de la propia obra, con un carácter cercano a lo que se podría entender como una variante del arte concreto, consecuencia de una asimilación particular del constructivismo, la abstracción geométrica y el neoplasticismo, que desemboca en lo que se ha dado en llamar informalismo y espacialismo. Carmelo Arden, desde finales de la década de los cuarenta residió en París, donde su obra supuso una interesante aportación al protagonismo de la geometría, los relieves, la liberalización del encuadre de la pintura y al mismo tiempo de la continuidad de la superficie, que se interrumpía frecuentemente en los huecos construidos en sus obras. A su vez, considerado heredero del constructivismo de Torres-García y del movimiento Madí, surge el Grupo de Arte No Figurativo (1952) volcados en la síntesis geométrica y más afines al arte concreto, compuesto entre otros por José Pedro Costigliolo (Montevideo 1902-1985)⁶⁴. Todos ellos son referentes destacados en el proyecto *Tipometrías* pero, sin embargo, la conexión más directa la encontramos en la pintora María Freire (Montevideo 1917), mujer de Costigliolo, en cuyas depuradas composiciones apreciamos lo que podrían ser páginas de texto, alfabetos y diseños de capitulares, probablemente sin conciencia de ello porque no introduce tipografías expresamente en su obra pero sus formas tienen un carácter común con la reproducción de tipos. Sorprendente resulta aún más cuando uno de esos signos que evocan los caracteres propios del texto adquiere tridimensionalidad, y al mismo tiempo apariencia arqueológica, mediante su realización en barro pintado.



Sin título, María Freire 1963, 47 cm barro pintado

64 Véase MAGGIO, N. di, *José Pedro Costigliolo, Homo Geometricus*, ed. De Ignacio Pedronzo Dutra, Montevideo 2010.



Ritmos cromáticos III, Alfredo Hlito 1949. Borja-Villel, M./Pérez-Barreiro, G. *La invención concreta* Colec. Patricia Phelps de Cisneros, exposic. MNARS, Madrid 2013

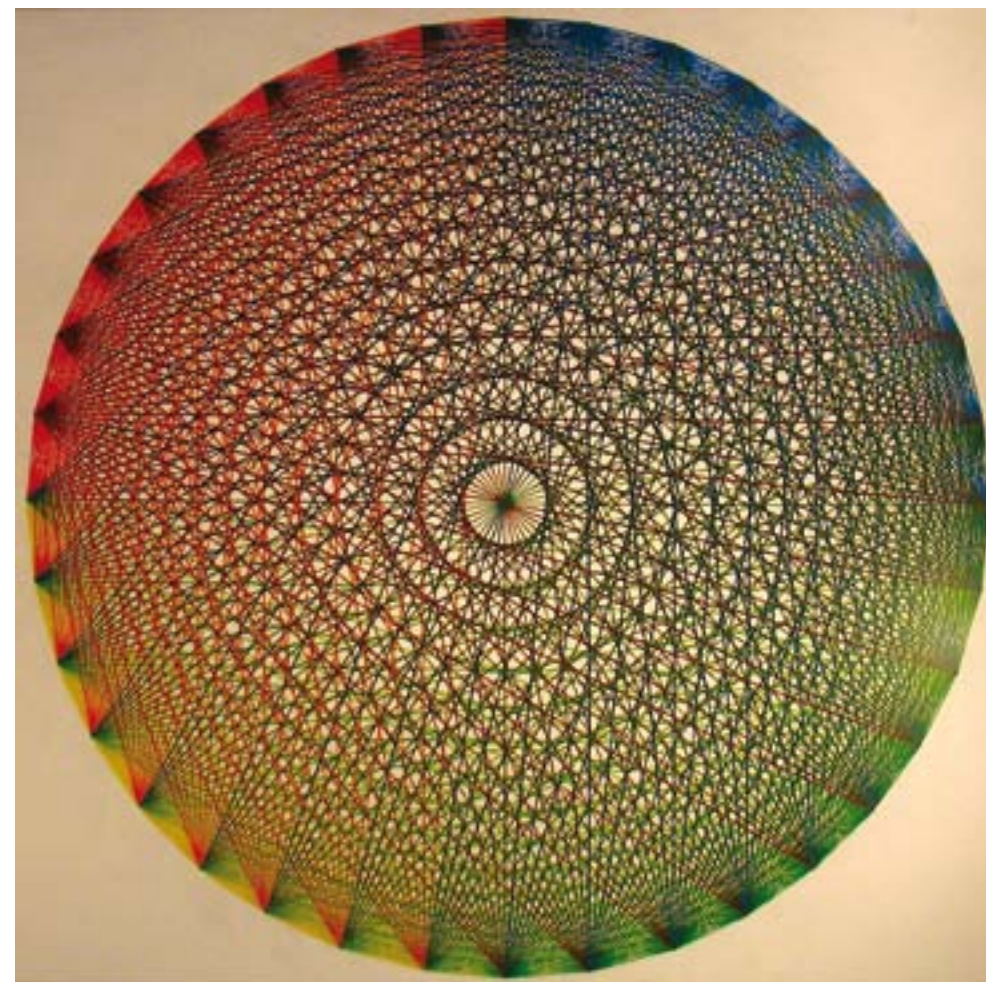
En Argentina se encuentra la mayor afinidad con la obra de Juan Bay (1892-1978), cuya formación y frecuente residencia en Italia sin duda le otorgó internacionalidad y afinidad con la abstracción geométrica europea; con Tomás Maldonado (1922) es evidente que su múltiple visión como diseñador industrial y teórico del diseño, además de pintor, le convierte en un confidente perfecto de su lenguaje, en depuración formal y cromática. Muy cercano a este último, incluso en su amistad y actividades comunes, está también Alfredo Hlito (1923-1993). En cambio, la depuración máxima de la obra, la exaltación del ámbito blanco en que pueden brillar con la máxima fuerza unos valores cromáticos esenciales, sabia y armónicamente creados y dispuestos, convierten a César Paternosto (1930) en uno de los más apreciados de cuantos artistas latinoamericanos he seguido en este estudio. Su obra ha logrado la esencia de los principios de la Bauhaus, de la plenitud y máximo esplendor de la sencillez, de la quietud natural en armonía de la forma y el color. Su intervención en la nueva terminal de llegadas de la Estación de Atocha en Madrid, 2010, supone una de las obras más admiradas y conmovedoras que he tenido el placer de disfrutar en muchos años.

Esta máxima identificación con la obra de arte sólo es comparable a la que me produce la obra gráfica y de creación artística que nos han legado dos de los más grandes exponentes del diseño internacional, al mismo tiempo dedicados a su obra de creación artística, que comparten su ascendencia latina: Félix Beltrán (1938) y Alexander Wollner (1928). Félix no sabríamos decidir si más admirable como persona y como amigo, o como máximo exponente de la más elegante expresividad gráfica que trasluce la sencillez. A Félix de México, por parte de su madre, y de Cuba, por su padre, y a Alexander de Brasil, debo agradecer además, que desde el primer momento me ofrecieran el honor de ser consejeros científicos de la revista *i+Diseño* cuya publicación se inicia en 2009.

No obstante, la lista de brasileños con quienes me identifiqué plenamente en la concepción de su lenguaje artístico es considerable: Ivan Serpa (1923-1973), Lothar Charoux (1912-1987), Luis Sacilotto (1924-2003) y Hélio Oiticica (1937). Sorprendentes, en el más alto nivel internacional tuve la suerte de acercarme a conocerles, del mejor modo posible, gracias a la pasión que siente hacia ellos otro gran amigo mexicano como Julio César Schara, supuso otro enorme descubrimiento la obra de Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Carlos Cruz-Diez (1923), ambos nacidos en fecha muy próxima del mismo año en Venezuela.

Sólo queda aludir a los representantes del geométrico de Cuba, con quienes más afinidad se ha encontrado: Sandu Darie (1906-1991), rumano establecido en la isla, la pintora Loló Soldevilla (1901-1971), Luis Martínez Pedro (1910-1989), Carmen Herrera (1925), que vive desde los años cincuenta en Nueva York y es una de las representantes del minimalismo geométrico, y José Mijares (1923), además del citado Félix Beltrán, estos últimos exiliados en Florida y México, respectivamente.

En España nuestros geniales artistas constructivistas y geométricos no resultan especialmente conocidos del gran público español, y la falta de estudio, promoción y consideración interna ha determinado que tampoco se conozcan en otras culturas, ni siquiera por un número considerable de especialistas. Entre una infinita relación tenemos la denominada Abstracción Constructiva que engloba a tres destacados artistas españoles: Pablo Palazuelo (Madrid 1915-Galapagar 2007), Jorge Oteiza (Orío, Guipúzcoa 1908-2003) y Eusebio Sempere (Onil, Alicante 1923-1925). En ellos el constructivismo alcanza su más refinada esencia, más cercana al arte geométrico que a la mera dinámica compositiva del constructivismo. El mismo Luis María Caruncho (La Coruña 1929), citado más arriba, en su decisiva aportación al desarrollo cultural a través de la difusión y promoción del arte contemporáneo, y Pepe Cruz Novillo (Cuenca 1936), más conocido en la excelencia de su actividad en el ámbito del diseño, pero que cuenta con una amplia y reconocida trayectoria artística en el arte geométrico, son dos



Truffle, por Carlos Cruz-Diez

admirados referentes en nuestro país, y sin duda influencia en la sensibilidad estética que rige este proyecto. En otro ámbito multidisciplinar como la arquitectura, la escultura, la pintura y el dibujo siempre me he sentido atraído por toda la obra de César Manrique (Lanzarote 1919-1992), en su aspecto geométrico, cromático y el vinculado a una ascendencia biónica e integración con el entorno natural que posee su arquitectura. Su propio autorretrato expresa los rasgos materiales de su ámbito natural, con un eje definido por la manufactura humana con intención decorativa, como refleja la pieza de parte del herraje de una antigua puerta, aunque todo ello modificado por el contacto directo con los agentes de naturaleza hasta llegar a una apariencia totalmente integrada del hombre con el medio. La misma admiración sin reservas, y pese a las críticas o recelos a que puedan dar lugar algunas complicaciones propias de una obra tan innovadora que se escapa a los principios consolidados de la arquitectura e ingeniería académica, siento por Santiago Calatrava (Benimámet, Valencia 1951), en el mismo desarrollo de los principios de la biónica y de la esencia orgánica de la naturaleza mediante los ejercicios más sorprendentes de una arquitectura unida al mismo tiempo al arte y la ingeniería.



Fotografía de presentación del sitio web de Isidro Ferrer, www.isidroferrer.com



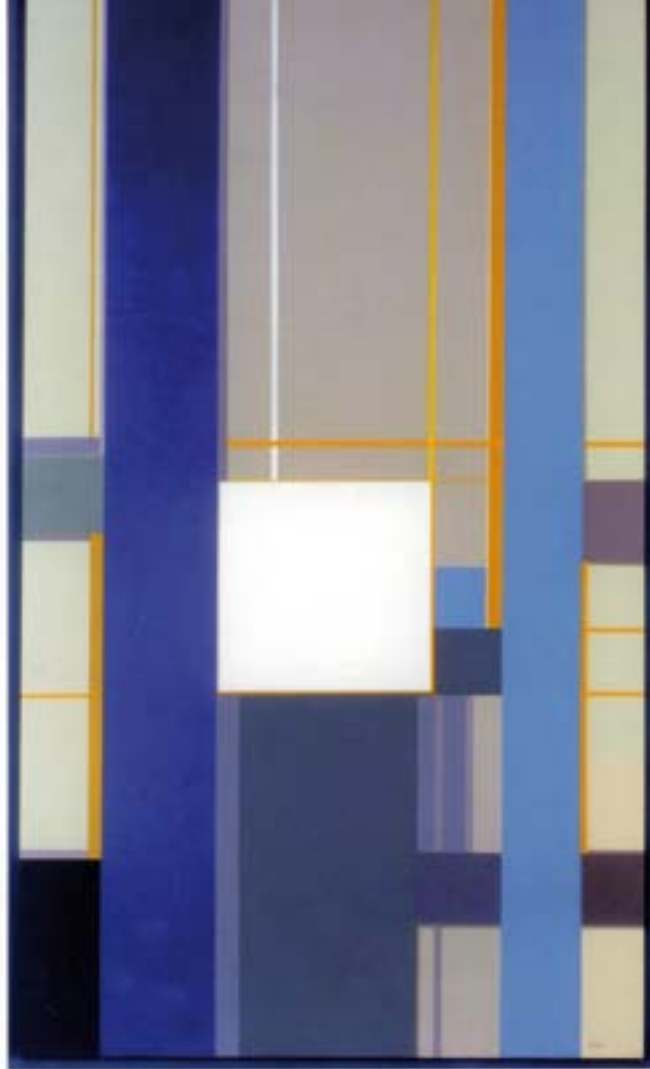
Autorretrato, Entrada al Museo en la isla de Lanzarote, César Manrique
Sin título, enero 2003/julio 2005, Dalton Ghetti



Esta extrema materialidad se inspira en la integración de objetos y fragmentos rescatados de un entorno en que han dejado de ser útiles para formar parte de una obra de arte, y alcanzando así su máxima consideración de una expresión excepcional. Es el mismo recurso que caracteriza la obra del diseñador e ilustrador Isidro Ferrer (Madrid 1963).

No obstante, un vínculo más próximo al espíritu, procedimiento y resultado plástico de *Tipometrías* es la obra de Gerardo Rueda (Madrid 1926-1996)⁶⁵, aunque materialmente más próximos los collages con restos de madera y otros elementos, en cuya técnica es un maestro de referencia internacional, la sintonía más clara se corresponde con sus composiciones mediante cajas de cerillas y de tabaco pintadas, incluso en la afinidad del color y su composición geométrica. Como conexión entre la admiración a la obra de Rueda y la actividad contemporánea, se sitúa la obra geométrica que en los últimos años viene realizando un querido amigo y colega académico Arturo Martínez, en Ávila, que en su momento formó parte del grupo Estampa Popular. Otros dos artistas portugueses podrían completar este recorrido por el ámbito iberoamericano del constructivismo colorista, José de Guimarães (1939) y Manuel Cargaleiro (1927), este último como destacado ceramista, en que las propias piezas del material usado en sus murales y los vivos colores de los esmaltes facilitaron la intensa expresión de su obra.

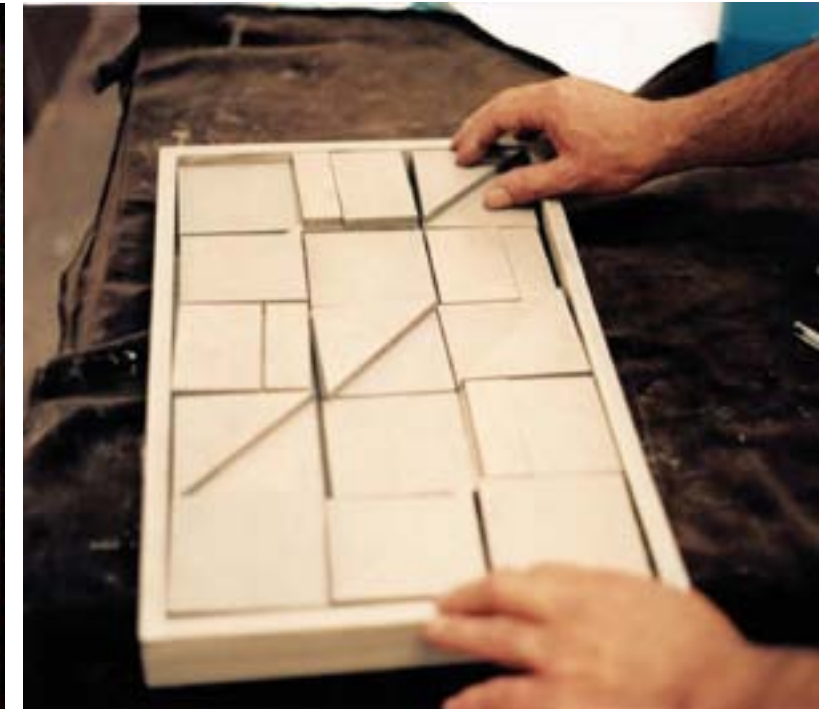
⁶⁵ Véase BONET, J. M. *Gerardo Rueda*, Polígrafa, Barcelona 1994.



Espacio para un cuadro, acrílico 70x120 cm, Arturo Martínez
El alma del Ebro, parque de la Expo de Zaragoza, Jaume Plensa 2008
Edificio INE, Madrid, Pepe Cruz Novillo



Gerardo Rueda: *Desde Sevilla*, collage 1967 / Fase del trabajo en una obra. Foto José Luis Rueda, Fundación Gerardo Rueda, Madrid



En cuanto a su similitud con una página de texto, de las composiciones de Josef Albers y Gunta Stölzl, Pepe Gimeno expone el conjunto de su última obra de creación artística¹ en una clara alusión a esta composición de páginas, escritas con elementos de la mayor diversidad y sorprendente naturaleza en cuanto a la reutilización de materiales intrascendentes o en su estado de desecho de la sociedad actual. Es innegable en esta interesante muestra la maestría adquirida en su laureada trayectoria como diseñador, y es evidente que con esta obra de creación artística se libera y se desintoxica de la rutina de la práctica habitual del diseño, para llegar a un camino creativo especialmente sugerente e innegablemente contemporáneo. Se acompañan dos primeras obras de la serie *Grafía Callada*, presentada en el IVAM de Valencia en 2004, y donde las estructuras tipográficas del inicio de esta fase van dando paso a una atención creciente hacia la mancha de texto, la línea y el potencial expresivo de los residuos, como se aprecia en estas reproducciones. Una segunda fase denominada *Diari d'un Naufrag*, entre 2004-07, recoge esta línea y consolida las estructuras tipográficas, no tanto por el alfabeto sino por aquello que narra la escritura. De este modo se pasa de trabajar con la escritura y los signos a trabajar sobre la semántica y los significados, expresado así en las dos últimas obras que recogemos.

¹ Pepe Gimeno_2002-2009. *Tres moments* (Sala Municipal Coll Alas), Tecnigraf, Gandía 10 marzo al 23 de abril de 2011.



Obras de la serie *Grafía Callada*, Pepe Gimeno 2002-2004



Sin título, Eusebio Sempere 1955. Témpera sobre cartulina 49,8x64,7 cm. Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid





Sebastián GG en el Museo Leonardo, en Vinci, durante estancia de creación e investigación en Universidad de Florencia 1991

Precedentes en la trayectoria personal

El proyecto tiene una especial conexión con la trayectoria estética personal, fundamentalmente en el interés por la esencialidad de la expresión esquemática de las formas de la realidad, en el protagonismo de la línea en sí misma y como contorno definido de superficies planas. La línea recta a mano alzada consigue expresar un modo artificial de expresar realidades naturales de paisaje natural y urbano, en los dibujos propiamente dichos y en la rígida base dibujística de las pinturas. En cambio, la rigidez y frialdad de la línea recta consigue transmutarse en armonía orgánica y vida con la alternancia de direcciones y ritmos que compensan en la línea quebrada los trazos contiguos. El resultado es una síntesis esquemática de la realidad, definida mediante líneas quebradas que compensan la tensión propia de cada trazo, para definir el contenido del dibujo o encajar perfectamente en la composición definitiva, bien mediante pinceladas de óleo, en las obras realizadas con esta técnica y que debido a ello adquiere una sorprendente limpieza de tonos de color, o bien mediante un puzzle de ascendencia constructivista que mediante la témpera consigue una visión unitaria de un motivo compuesto de piezas de diferente naturaleza formal y cromática. Esta descomposición constructivista de la realidad resultó fruto de la condicionante técnica que imponía el diseño de una vidriera realizada como ejercicio de clase para el profesor Cristóbal Aguilar, un ilustre grabador y pintor de paisajes al aire libre. De esa fascinación por la geometría cristalográfica en la composición de particulares interpretaciones de la realidad, y a la misma edad de catorce años, surge *Armonía de la Naturaleza*, una témpera de tamaño considerable, sobre tabla, y cuya materia pictórica fue realizada expresamente con la mezcla de pigmentos y cola.



Armonía de la naturaleza, Témpera sobre tabla 110x73 cm. SGG verano de 1976



La Ciudad SGG 1984
Aguafuerte y aguainta
sobre plancha de latón y estampada
en papel Super Alfa de Guarro

Esta visión geométrica, aunque a mano alzada, adquiere una configuración propia en los dibujos realizados ya en la trayectoria universitaria, concretamente en la asignatura de Técnicas del Grabado que cursa con Ignacio Berriobeña, siendo profesor aún de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Una muestra de ello es la obra *La Ciudad*, aguafuerte y aguainta sobre latón realizada en 1984. La pureza de la línea deja constancia más nítida, sin embargo, en los dibujos de esos años y que posteriormente, con la introducción de las posibilidades infográficas transforma en líneas compuestas creadas a partir del dibujo que ilustra el cartel de la Feria y Fiestas de Pedro Romero en Ronda, 2005. Este dibujo igualmente limpio y definido, de línea quebrada y continua cuenta ahora con un trazo vectorial recto y definido por dos líneas diferenciadas, que se modulan independientemente buscando esa armonía, entre trazos y tensiones de los mismos, en busca de una composición dinámica y cuya vida trasciende ampliamente la naturaleza propia de la línea recta y los referentes de volúmenes planos en la expresión de los edificios. La propia pureza de los colores se debe a que se encajan unos con otros sin superposición.



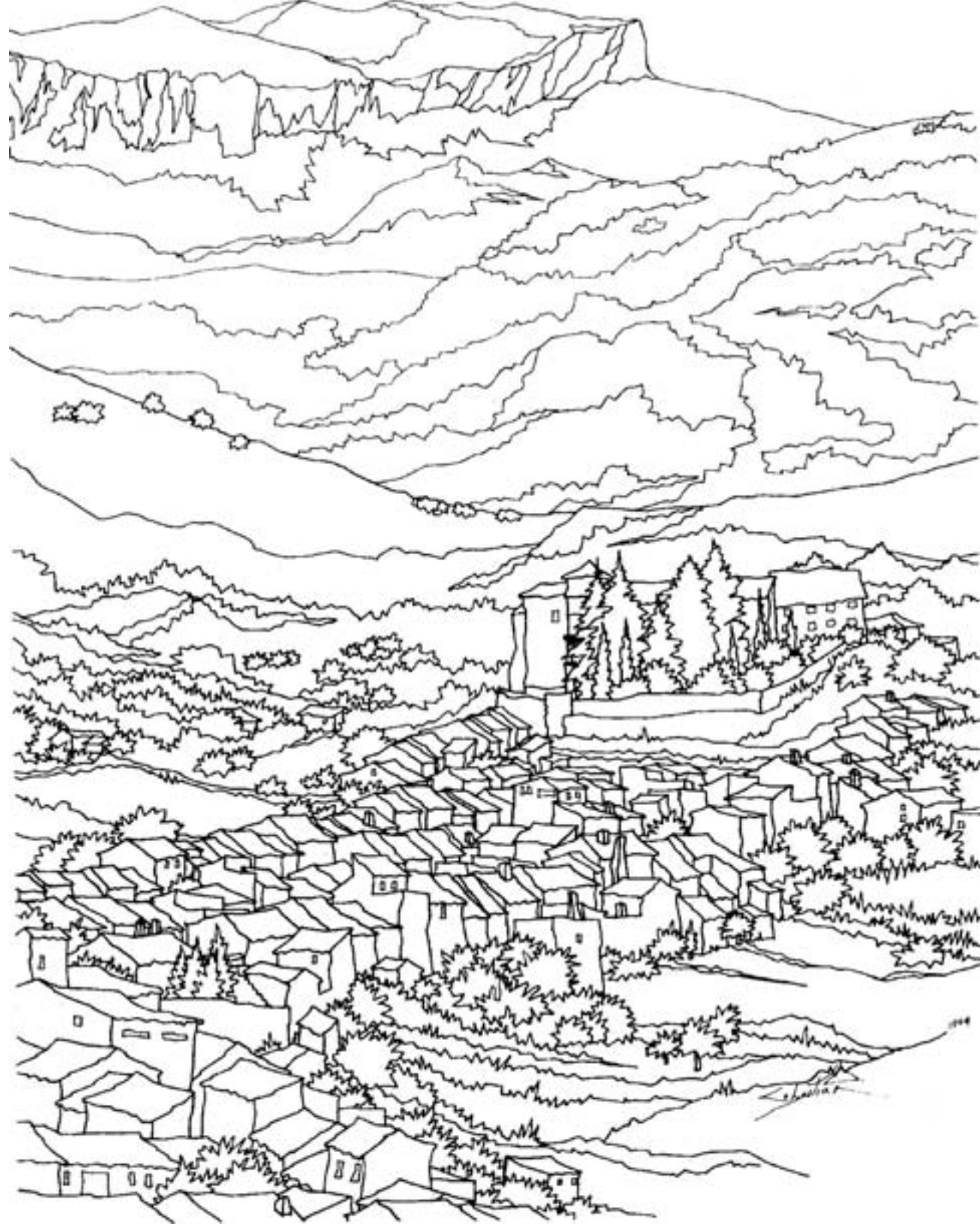
Locus Amoenus, 140x140 cm. Óleo sobre tabla. Colec. privada Ceuta. SGG 1993



Orgullo y sumisión. Serigrafía. SGG 1985
 en una sola tinta blanca sobre cartulina de diferentes colores
Nuevas estrellas. Aguafuerte y punta seca sobre papel Super Alfa de Guarro. SGG 1984
Complementarios. Aguafuerte, aguafuerte y barniz blanco. SGG 1984



Verde monotonía en verde de estanque japonés. Collage de papeles japoneses y cartulina Canson. SGG 1998

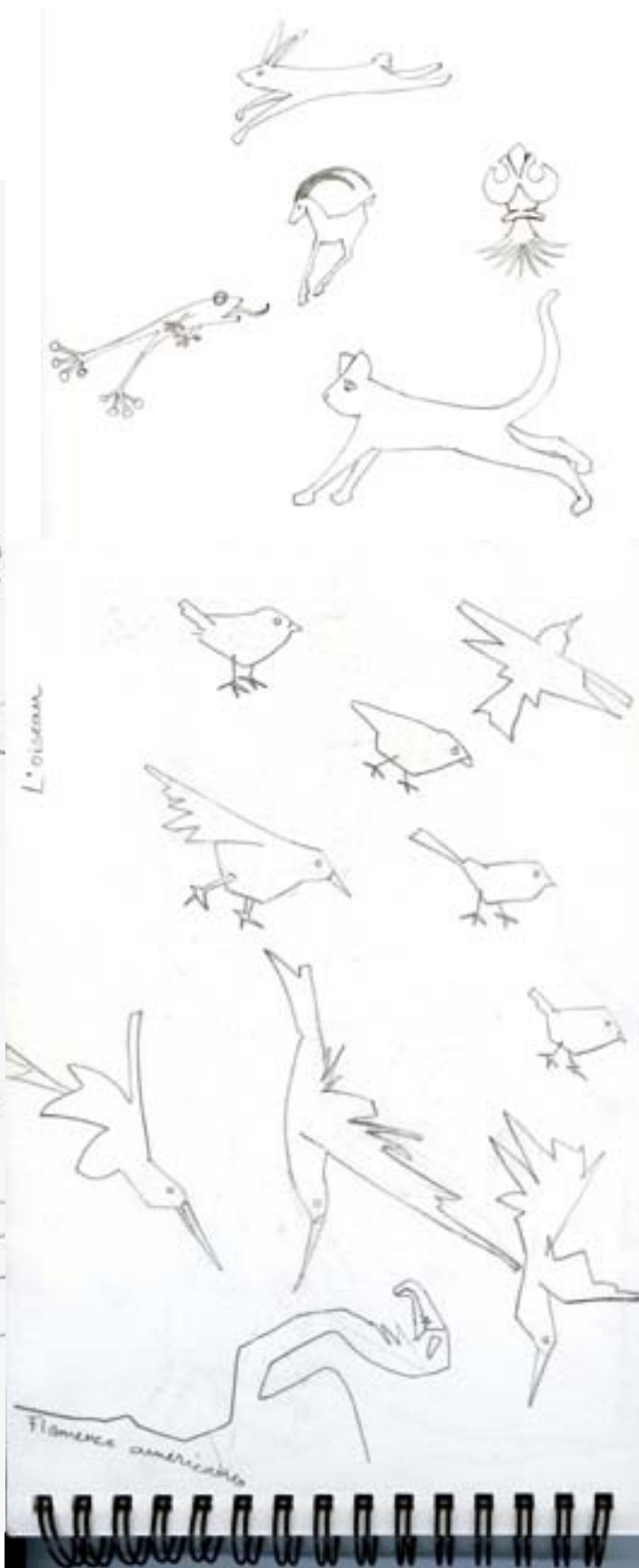
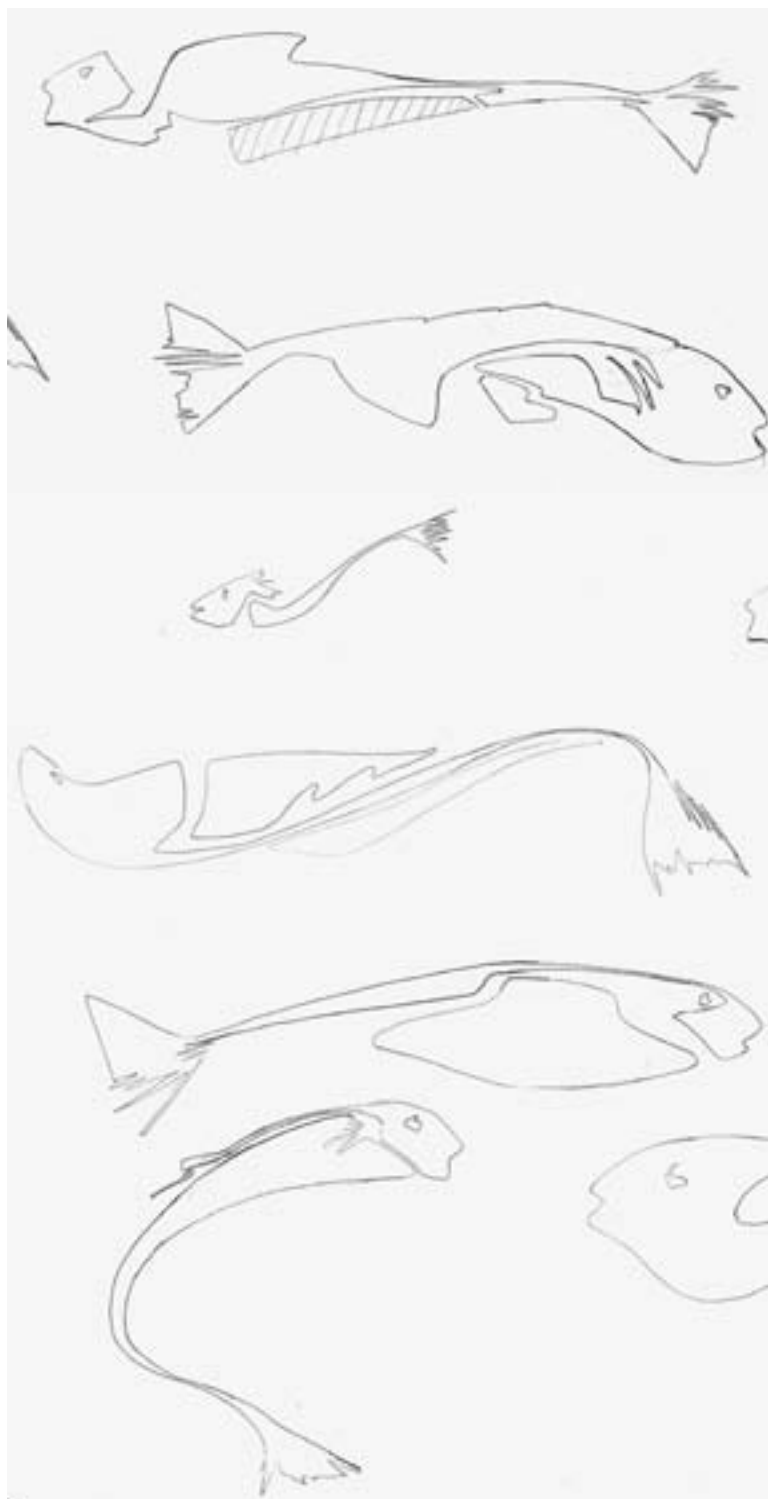


Barrio de San Francisco en Ronda. Dibujo a tinta con estilógrafo y sobre papel Geler de Guarro. SGG 2011

Archivo municipal de Málaga. Óleo sobre tabla 54x65 cm. SGG 1987

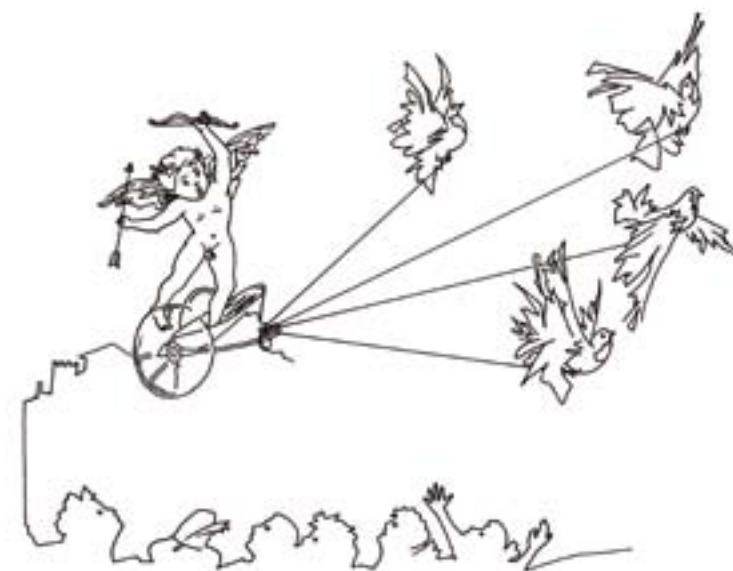
Iglesia de Zahara de la Sierra, SGG 2011. Témpera sobre tabla / Calle Marqués de Salvatierra. Témpera sobre tabla. SGG 1998





Bocetos de los cuadernos de París, durante la estancia de creación e investigación en el Centro de Arte y Lenguaje CNRS. Colegio de España en París. SGG 1996

El triunfo de Cupido
[al que se alude volando en un carro tirado por cuatro palomas blancas sobre las multitudes que le aclamaban].
Ilustraciones para *El arte de amar*, de Ovidio, edición de Juan A. González Iglesias, Cátedra, Madrid.
Tinta mediante estilógrafo sobre papel.
SGG realizadas durante la estancia en Florencia 1991



Nuevas marcas nuevos modelos, 65x54 cm. Óleo sobre tabla. SGG 1999



Fragmentos inicial y final de los bocetos de la obra *Los caballos de Neptuno*, cuadernos de París. SCG 1996

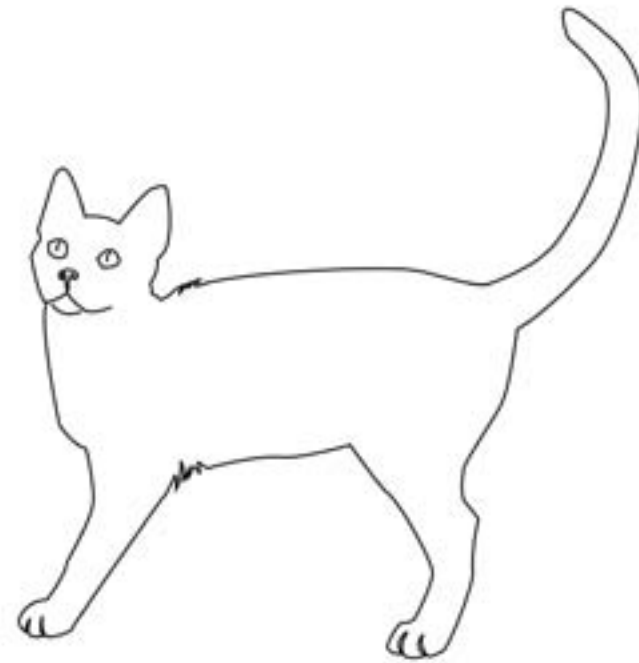
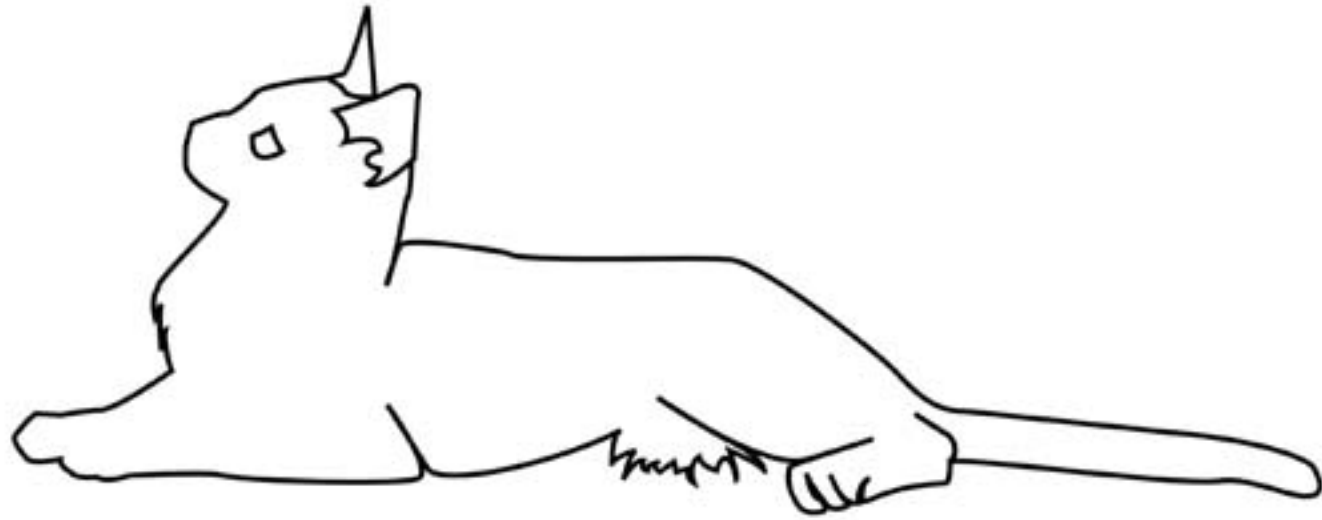


Arco iris roto por estampida de mirlos, SCG 2002
76x56 cm. Collage de papeles japoneses y témpera



La noche es un toro que corre por el cielo, SCG 1994
105x74 cm. Serigrafía sobre papel Super Alfa de Guarro, 99 ejemplares

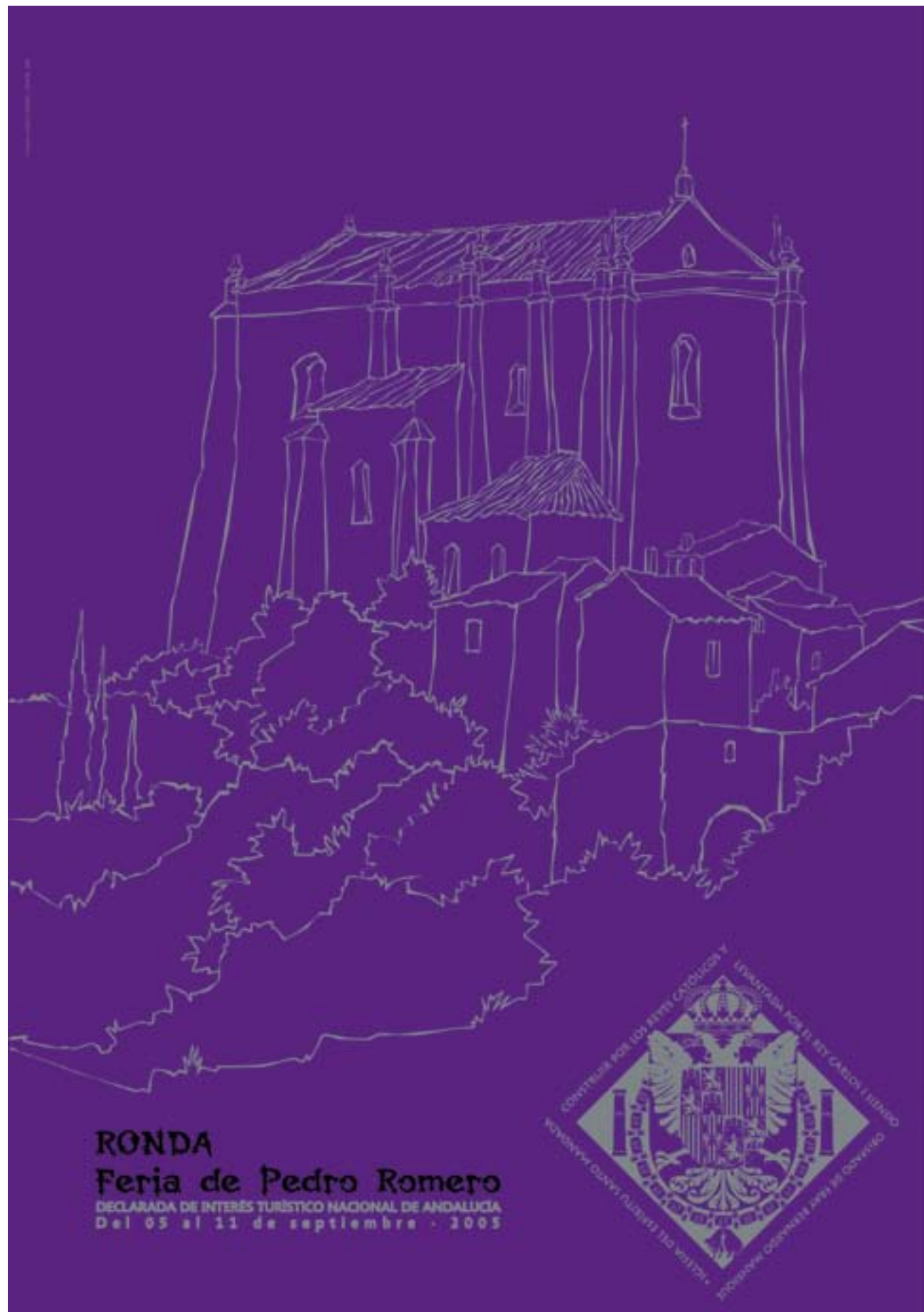




Shari, dibujo vectorial. SGG 2007
Alameda del Tajo, Tinta sobre papel, 22x30 cm. SGG 1994
Guni, dibujo vectorial. SGG 2007



Vinci da Leonardo, 81x65 cm. Óleo sobre tabla. SGG 1994



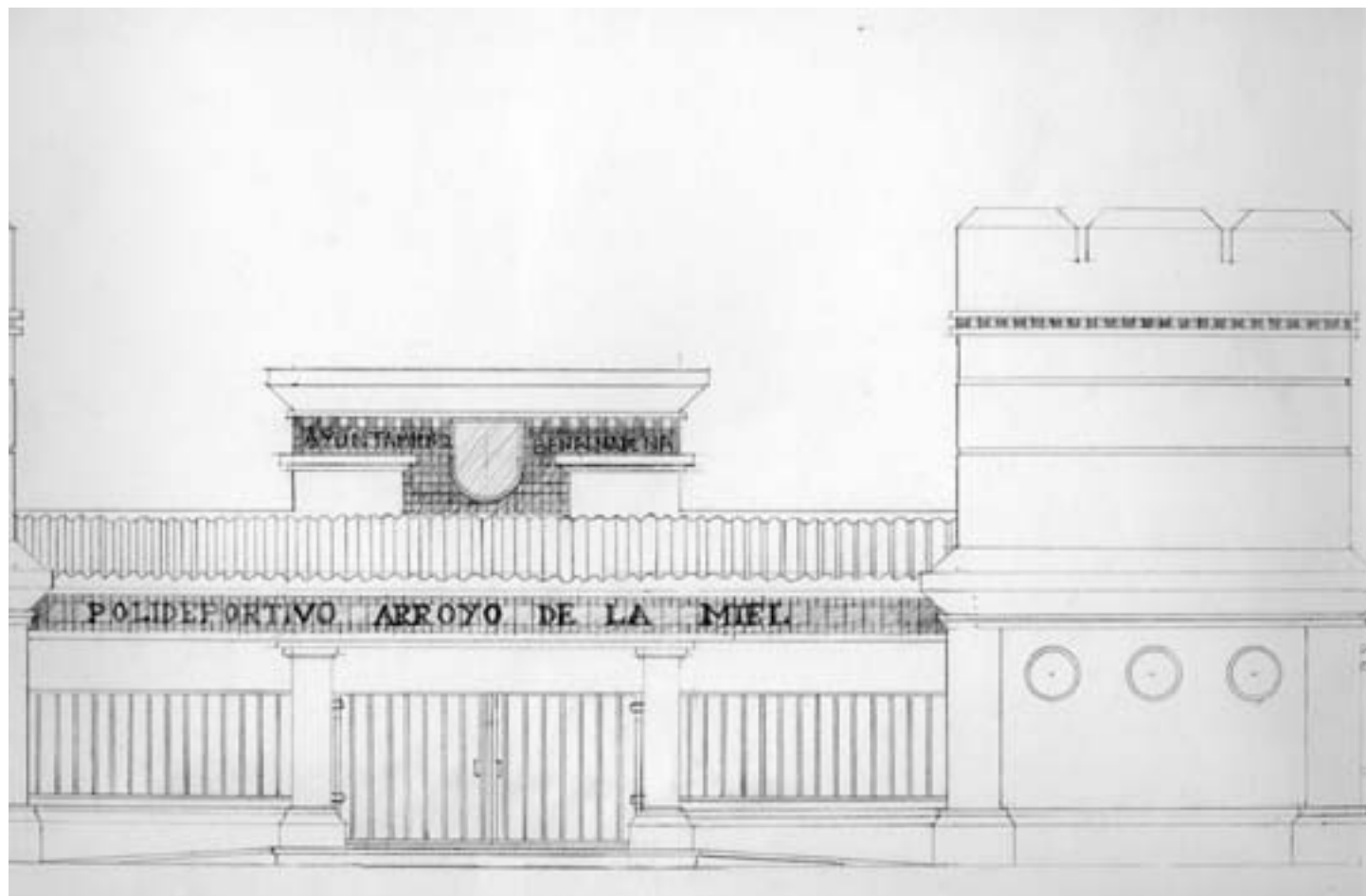
Iglesia del Espíritu Santo, dibujo para cartel Fiestas de Pedro Romero en el 500 aniversario de su construcción. SGG 2005
Dibujo vectorial de líneas con doble contorno, a partir de dibujo original a lápiz



Lucha entre el bien y el mal, SGG 1993, 81x69 cm. Óleo sobre tabla dorada

Homenaje del Centro Andaluz de Ronda a Antonio Ordoñez,
81x100 cm. Óleo sobre tabla dorada. SGG 1993

Lo que BEX, 81x51 cm. Témpera sobre tabla. SGG 1994



Mobiliario, SGG 2001 con la obra *Aventuras de alquiler*, collage y témpera sobre papel Caballo, 81x51 cm. SGG 1994
Ampliación de planta superior de estudio y rehabilitación general de casa de László Nagy. SGG 2001

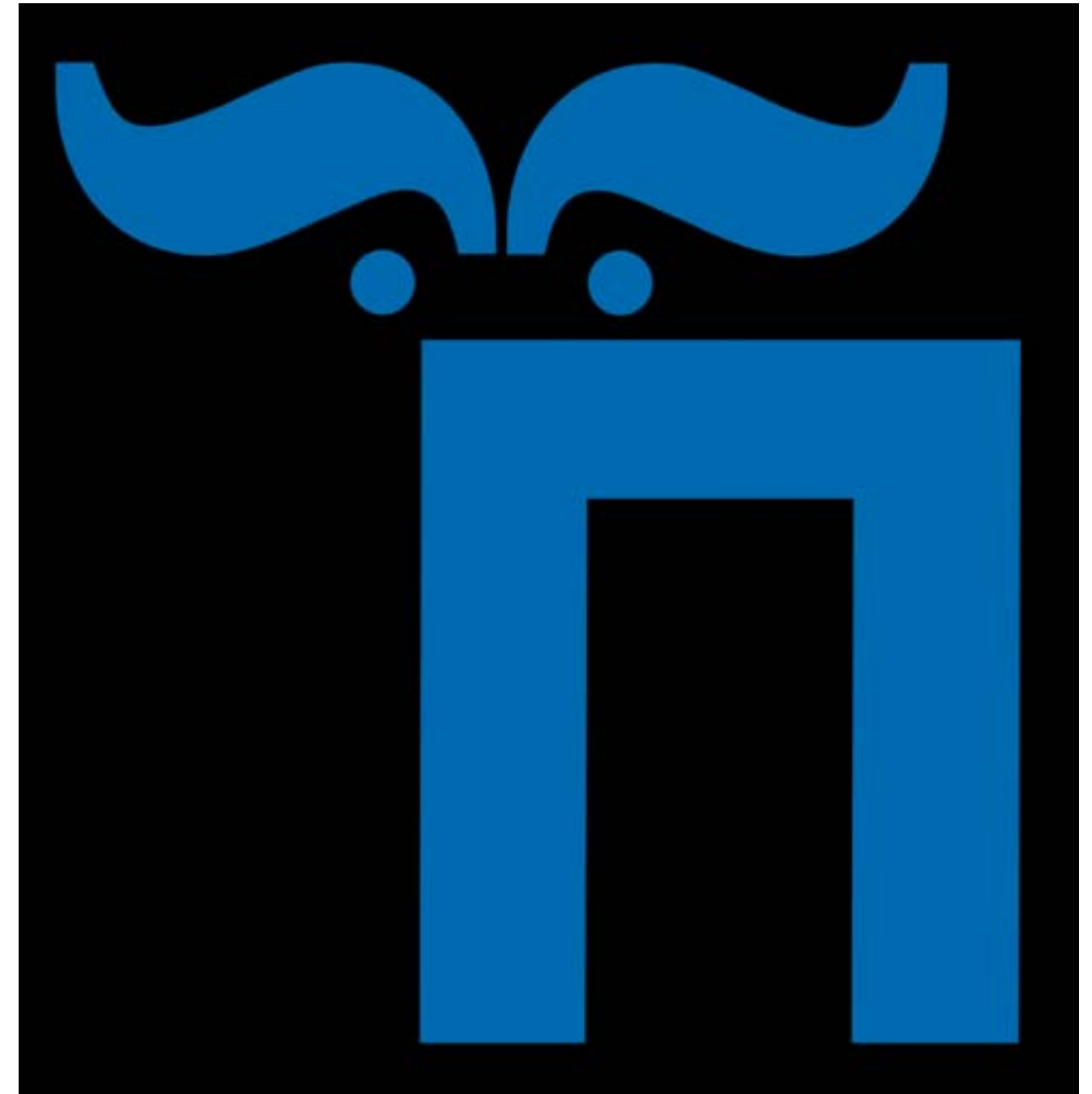
En el periodo entre 2000 y 2001 toda la actividad de creación se aplica al ámbito del diseño arquitectónico, muebles y motivos decorativos de todos los detalles de la ampliación para estudio de la casa particular, y para la que se diseña la planta alta, soportes de la misma en la zona trasera, y accesos —sobre el proyecto original del arquitecto danés László Nagy—, todos los pavimentos y revestimientos de interiores y exteriores, así como gran parte de los muebles, en los que se retoma el contacto con la madera y las formas básicas generadas en el aspecto natural de ésta, conjugando las superficies veteadas del roble y los anillos de los fragmentos visibles de los cortes a contrafibra.

Tras una década de actividad esencialmente investigadora y de gestión universitaria se mantiene la actividad de creación en diversos proyectos de diseño y algunos dibujos y pinturas aislados, entre los que destaca *Elogio de la Cultura Clásica Contemporánea*, una obra digital realizada en 2009 para ilustrar la portada del primer número de la revista internacional *i+Diseño*. Se trata de una alegoría a la cultura clásica contemporánea que hoy en día constituye el ámbito hispano, italiano y portugués, desde los países de origen, producto de los valores clásicos del Mediterráneo, al destino de todo el continente americano al que hoy se extiende la cultura que fue la esencia del mundo occidental actual. En esa alegoría que alude subconscientemente al toro como figura mitológica y simbólica de esa tradición cultural de la antigüedad clásica, se une el azul turquesa del Mediterráneo con el azul ultramar del Atlántico para dar lugar a una nueva tinta azul que representa la identidad de este nuevo espacio cultural, construido como una puerta a partir del diseño simple de la N de la propia cabecera de la citada revista, diseñada previamente. En definitiva una ilustración del proyecto del ámbito de esta revista académico-científica que funda para atender la conciencia, el desarrollo y la puesta en valor de una identidad propia que, entre otras muchas riquezas, cuenta con su carácter abierto y la simbiosis natural entre arte, diseño, y el artesanado, capaz de lograr resultados sorprendentes en cada una de estas áreas, que por otra parte deben mantener sus cualidades esenciales en sí mismas.

Se recoge, como primera obra del proyecto, la realizada al mismo tiempo que el *Homenaje al Centenario del Cubismo*. Se trata del *Elogio a la retícula* y a *Eusebio Sempere*, compuesta a partir de elementos ornamentales de la impresión de tipos móviles (2011), 2 listones originales destinados a estampar orlas, en línea discontinua, de fragmentos cuadrados en este caso. Este motivo se podían componer entre sí, de manera alternada o sumando la superficie cuadrada destinada a la estampación y que contrasta con otro cuadrado exacto en negativo, que resultaría de las características de la propia superficie y color del papel. La citada estampa digital, construida a partir de la Ñ del alfabeto español, la estampa digital para conmemorar el nacimiento del Cubismo, y esta obra a partir de elementos ornamentales de la tipografía tradicional dedicada como *Homenaje a Eusebio Sempere*, inician el camino expreso del proyecto *Tipometrías*.

No obstante, como ejercicio previo en la necesidad de trabajar con las directrices del constructivismo y los procedimientos del arte geométrico, se llevan a cabo una serie de obras de naturaleza digital, que fueron el cuerpo de las exposiciones realizadas durante 2013, bajo el título *Arte Geométrico* para el Centenario del Cubismo. Esta exposición se inició en la sala de la Escuela de Artes de San Telmo, en la que Picasso inicia sus estudios y en la que su padre era profesor, en Málaga como ciudad natal del creador del cubismo, movimiento que daría lugar al todas las vanguardias del siglo XX, así como hemos visto, en el apartado dedicado a ello, que curiosamente se le considera también quien introdujo la tipografía en el arte. La exposición recibe la invitación de Félix Beltrán, fundador y responsable de la Sala Artis en México, Universidad Autónoma Metropolitana de México, de la Universidad de San Luis de Potosí y de la Sala del Instituto de Estudios Multidisciplinarios de la Universidad Autónoma de Querétaro. Esta última institución se encargaría de completar ese periplo clausurando la exposición en enero de 2014, y editando el correspondiente catálogo con el estudio introductorio sobre el tema que se conmemora.

Se desarrolla este ámbito a partir de núcleos de tipografías que sugieren formas o colores que inspiran composiciones libres desde esos caracteres que centran la atención en la jerarquización del espacio de la obra. Seguidamente, el interés surgido por ese patrimonio artístico y cultural de los tipos móviles de madera, y la tradición que representan en las artes gráficas en general, y en las artes del libro especialmente, sugieren este homenaje a modo de elogio de sus valores materiales, sus creaciones y sus artífices a lo largo de la historia. Curiosamente, otro deseo de homenaje y agradecimiento inspira la obra al Centenario de Manolo Prieto (El Puerto de Santa



Elogio de la Cultura Clásica Contemporánea. Gráfica digital. SGG 2009
Reproducción *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440, 98x102 cm
Original múltiple en 3 series: 6 ejemplares 98x102 cm / 9 ejemplares 50x50 cm. / 12 ejemplares 29.7x42 cm

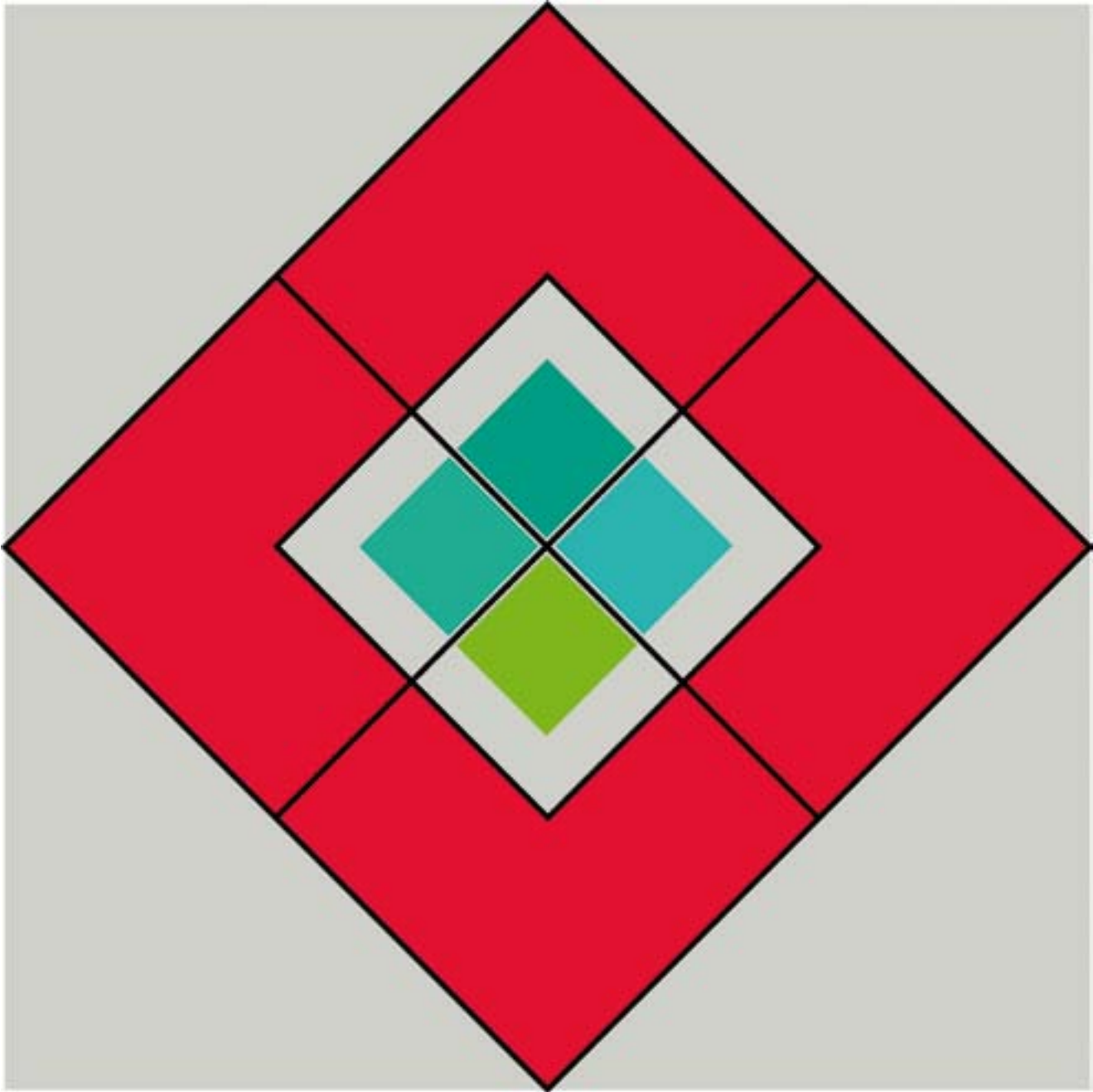
María 1912), artífice del toro de Osborne y de tantos otros diseños excelentes. Una destacada trayectoria profesional en diseño le ha hecho famoso, aunque siempre añorando haber podido dedicarse íntegramente a la pintura. Para esta obligada conmemoración del arte y del creador de uno de los más destacados referentes de nuestra iconografía cultural se diseñó un cartel con el texto en tipografía invertida, propia de los tipos móviles aunque el procedimiento digital permitiese la simetría especular para su orientación de lectura; se le dedicó la portada del número 07 de la revista *i+Diseño* de ese año; y se editó una obra digital de original múltiple.

Para finalizar esta referencia obligada a la trayectoria que precede a la circunstancia en que se inicia este proyecto es preciso indicar que una vez terminada esta dedicación, a salvar la colección de tipos móviles de madera y elogiar con ello a nuestra lengua y a las artes del libro, se tiene previsto regresar a la creación figurativa, al paisaje, a las figuras, a los retratos y a la síntesis integrada de referentes de la realidad, que sin embargo se verán influenciados por esta etapa de *Tipometrías*. Este cambio de punto de vista y el condicionamiento continuo a que obliga ajustarse a las propiedades y exigencias de cada núcleo o conjunto de tipografías, supondrá sin duda un adiestramiento de las capacidades para sacar mayor partido a las formas, al color, la composición, etc. que por otra parte permitirán regresar a la trayectoria figurativa de manera renovada y deseando disfrutar con la interpretación personal que sugiere la sorprendente y maravillosa realidad en que vivimos. Aunque el enfoque figurativo no se ha abandonado totalmente en este periodo, de *Tipometrías* que se inicia en 2011, como se refleja en obras como el retrato de Rafael León.

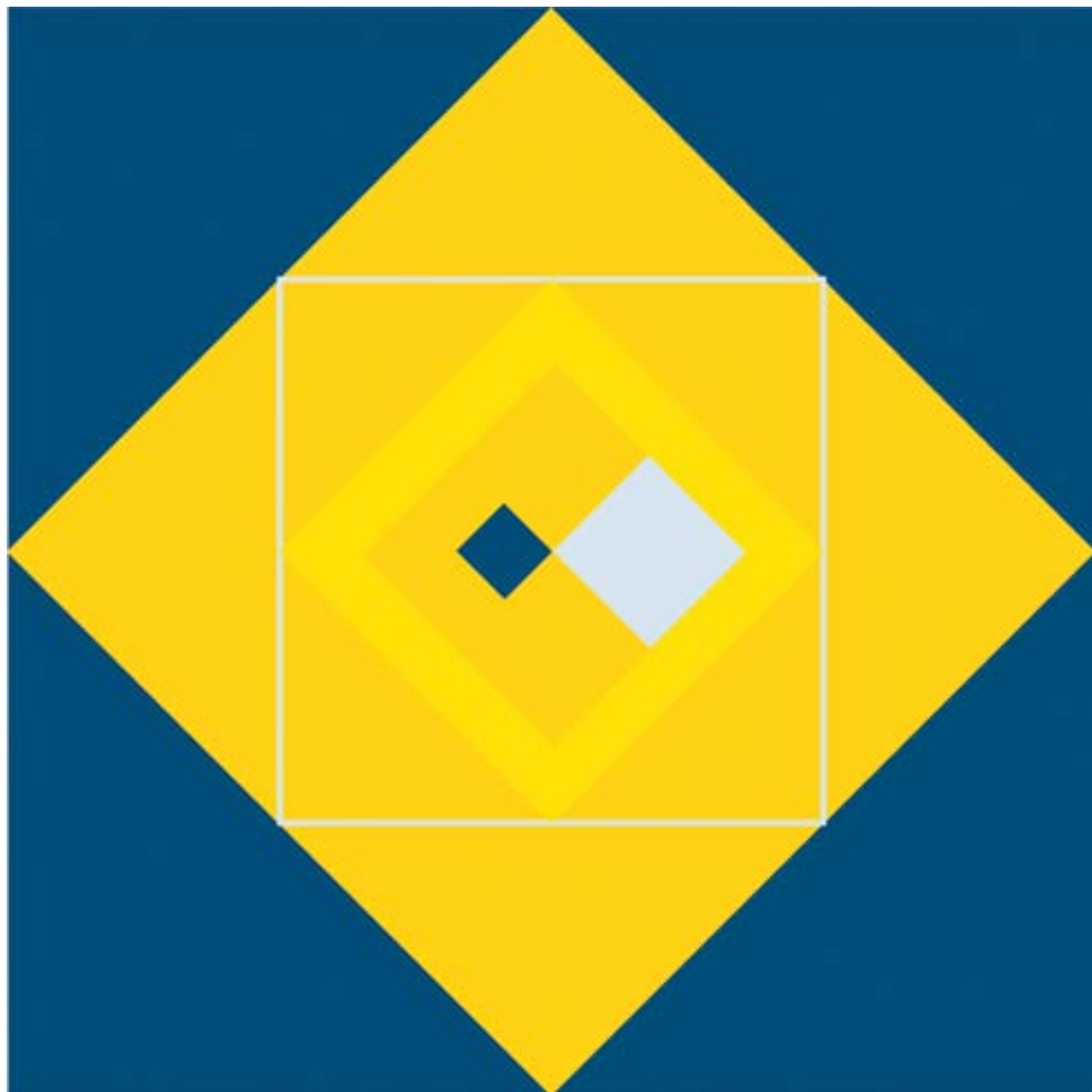
La inspiración que proporciona la realidad para crear, de manera armónica con sus referentes, nuevas realidades está en consonancia con la constante del homenaje y agradecimiento que se viene dando en todas las épocas. Aunque en la realidad se conviva igualmente con experiencias y referentes que merecen la denuncia más decidida, lo que te conmueve para generar nuevas creaciones son las infinitas cualidades positivas que nos proporciona nuestra vida diaria. Es también aquello a lo que se prefiere dedicar ese tiempo gratuito y libre, una vez atendidas las obligaciones profesionales aunque éstas se centren en el mismo ámbito, y esa felicidad máxima que proporciona la actividad de creación, de algún modo queda reflejada en la obra.



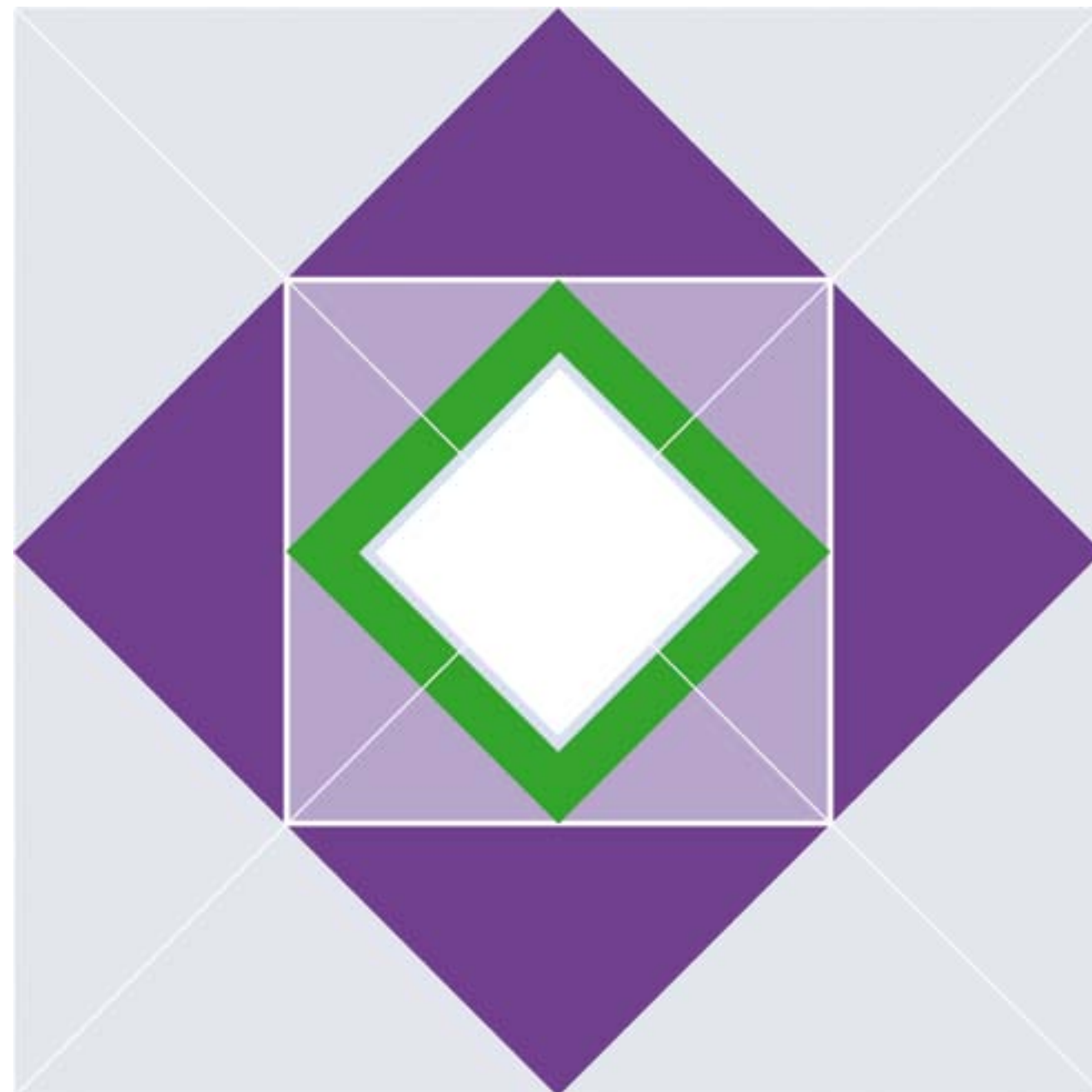
Cuadrado 1 / Cuadrado 2 / Cuadrado 3, estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440. SGG 2012
Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm. / 9 ejemplares 29.7x42 cm



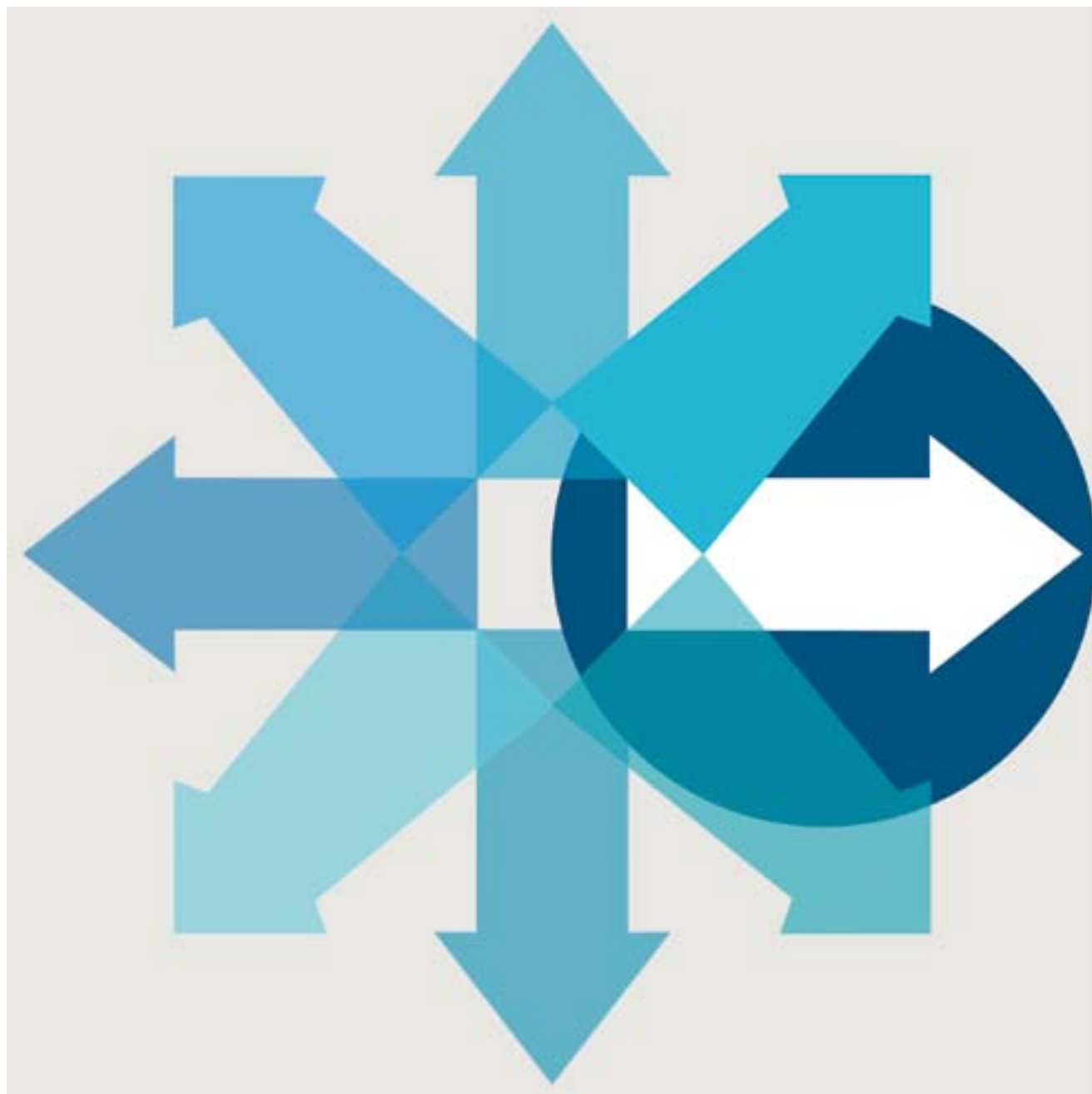
Cuadratura Botánica, estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440. SGG 2012
Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm. / 9 ejemplares 29.7x42 cm



Cuadratura Celeste, estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440. SGG 2012
Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm. / 9 ejemplares 29.7x42 cm



Cuadratura Geográfica, estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440. SGG 2012
Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm. / 9 ejemplares 29.7x42 cm



Elige tu camino, estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440. SGG 2013
Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm. / 9 ejemplares 29.7x42 cm.



Retrato de Rafael León
para el Homenaje de la Universidad de Málaga,
dibujo vectorial P/A I impresa sobre papel. SGG 2014

La lengua de Hispania, de Alfonso X a los Príncipes del Renacimiento

Este elogio no podía quedar al margen de un factor decisivo como es la lengua, esencia de la comunicación y riqueza literaria de un territorio. En nuestro caso la lengua española, que en su máximo esplendor, ganado tras siglos de grandes logros de creación literaria y como vehículo de comunicación y relación entre personas de culturas muy diversas en todo el mundo, es sin embargo menospreciada y agredida en su propio lugar de origen. Aunque la lengua española cumple X siglos en estos primeros años del milenio no asistimos a ningún tipo de conmemoración oficial ni cultural. Por ello sirva este epílogo, para subrayar el tan debido tributo en el estudio y la obra que se ha venido realizando, y para reforzar el protagonismo que para nuestra capacidad creativa, nuestra capacidad de comunicación de conocimiento y de sentimientos, nuestro patrimonio, y nuestra cultura del día a día y de los grandes valores de nuestra identidad posee nuestra lengua. Un momento decisivo en su historia, resulta este periodo entre el reinado de Alfonso X el Sabio, y los Reyes Católicos¹, cuando nuestra lengua adquiere el prestigio y reconocimiento oficial que culmina con el encargo a Nebrija para que elabore la primera gramática y el primer diccionario del español.

¹ "Ya apuntamos arriba como la imprenta tuvo su establecimiento en España por los años de 1474 en que entraron a reinar los Reyes Católicos D. Fernando V y Doña Isabel, los cuales promovieron con ardor indecible el perfecto estudio de las lenguas, de la elocuencia, y de todo género de erudición, y la composición y edición de muchas obras en lenguas vulgares. La reina mandó imprimir varias obras castellanas. En el año de 1482 hizo que Diego de Valera imprimiese la Crónica de España, para que se multiplicasen las copias, la cual imprimió uno de los familiares de su alteza, llamado Miguel Chavez, en Sevilla; Antonio de Nebrija dice que le mandó por sus letras, que las Introducciones que había escrito en lengua latina, las volviese en lengua castellana, contrapuesto el latín al romance". MÉNDEZ, F. *op. cit.* p. 28.

Algunas de las obras de este proyecto emplean la tipografía no sólo como signo estético, alrededor del que gira la composición generada y sugerida por estos referentes que la protagonizan, sino en composición de palabras y nombres propios en homenaje a modo de inscripción lapidaria, que le otorga su concisión y solemnidad recogidas en la composición particular, a modo de ornamento generado por las formas y caracteres del arte. Así tenemos la obra en homenaje a *Carlos III, el rey impresor*, en el 250 aniversario de la creación de la *Real Imprenta* (1761); el dedicado a la *Real Academia Española* o a la *Biblioteca Nacional en sus respectivos tricentenarios*, mediante un anagrama RAE ó BN del que parte la composición; el proyectado para Cervantes, en representación de la inagotable nómina de escritores y poetas que han dado el mayor esplendor a nuestra lengua, con este nombre escrito en elegantes y armónicas capitales, de un considerable tamaño, de la tipografía Richmond Old Style realizada por De Little & BTF²; o el dedicado a la obra y nuestro libro más universal, *El Quijote*, mediante una excepcional tipografía de pequeño tamaño y excelente diseño inspirado en la letra caligráfica gótica que tantos logros ha generado en los célebres códices manuscritos e iluminados en nuestros monasterios.

El español es el resultado de la fusión de lenguas y culturas que han habitado en nuestro territorio y donde han dejado su impronta incluso pueblos anteriores a los muchos los conocidos, como define con “la voz lejana de los pueblos sin nombre” a ese primer estrato en su configuración la magna obra de Ramón Menéndez Pidal sobre este tema³, que nos ofrece datos perfectamente contrastados y sorprendentes en este sentido. En su propia organización cronológica de nuestra lengua, establece la presencia de un *español primitivo* que comprendería el periodo previo alrededor del año 1230, un *español antiguo* (1230-1474), un *español áureo* (1474-1713), y un *español moderno* (desde 1713). En este sentido no se trata meramente de la evolución del latín de Hispania, donde la civilización romana tuvo el mayor desarrollo fuera de su origen romano, y en la que surgieron los primeros emperadores nacidos fuera de Italia, tan notables como Trajano y Adriano. Su protagonismo en el desarrollo ciudadano y la consolidación de las bases de la civilización occidental es innegable, con iniciativas tan acordes con este proyecto, como la fundación en Roma de la magnífica Biblioteca Ulpiana, por parte del primero de ellos⁴.

En época romana bien eran conocidas las huellas de las lenguas prerromanas en la lengua romance, los vocablos, sufijos y fonética de origen anterior, e incluso las muchas afinidades con el habla y dialectos del sur de Italia⁵. Menéndez Pidal dedica un apartado a la ya entonces dualidad, entre unidad y diversidad del latín de Hispania, y posteriormente, visigodos y árabes, fundamentalmente, dejarían un importante legado en una lengua cuya diversidad llegó a conseguir un “esplendor de la literatura dialectal” (1140-1180), en cuyo periodo se enmarca el poema de *Mio Cid*, considerado la primera obra literaria que nos ha llegado de la lengua española (hacia 1200). Aunque otras joyas de la arqueología lingüística aún han aparecido en épocas relativamente recientes, como el caso del deslumbrante descubrimiento —en el refuerzo de las tapas de un códice, en Pamplona 1916— de los cien únicos versos que se conservan del *Roncesvalles*, un cantar de gesta español del siglo XIII absolutamente desconocido y que Menéndez Pidal pudo así publicar en el tomo IV de la *Revista de Filología Española* en 1917⁶.

Se trata de una lengua expresamente rica en vocablos, en sus orígenes y en su multiculturalidad. Fenicios y griegos proporcionaron una importante herencia en las poblaciones de nuestras costas sur y este, así como celtas,

2 Blackfriars Type Foundry.

3 MENÉNDEZ PIDAL, R. *Historia de la lengua española* (2 vols.), Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española, Madrid 2005.

4 Anónimo, *Historia de la Imprenta. Trata de su invención, historia primitiva e introducción en Europa*, A. Bergnes y Compañía, Barcelona 1831, pp. 18 y 64.

5 MENÉNDEZ PIDAL, R. *op. cit.*

6 Citado por LEÓN PORTILLO, R. *op. cit.* p. 182.



Monumental inscripción en latín tardío, en el interior de la iglesia de Santa María en Trujillo, 1545

cartagineses e íberos, estos últimos en gran parte de la península. Desde el siglo VII a.C. en las zonas costeras es muy utilizado el griego, al que se remontan vocablos desde este origen y al que se recurrió para la incorporación de nuevas palabras desde el Renacimiento. Incorpora también términos germánicos, coincidiendo con la época de mayor romanización de esta zona de Centroeuropa, y asimiló igualmente numerosos términos del árabe durante los siglos en que se extendió esta cultura por la mayor parte de la península⁷.

Los primeros textos del español, se remontan a finales del siglo X o principios del siglo XI. Estos textos originarios son anotaciones en romance a textos en latín, con el que guardaban ya una notable diferencia. Se trata de las *Glosas Silenses*, escritas en el monasterio de Santo Domingo de Silos y las *Glosas Emilianenses*, en el Monasterio de San Millán de la Cogolla o de Suso⁸. En estos finales del siglo X y principios del XI surge, al mismo tiempo, una tendencia a los cultismos y un ennoblecimiento del arte popular. Manuel Alvar⁹ recoge este momento como un hecho anunciado:

No es contradicción, sino integración: riojano es el primer poema hagiográfico de nuestra lengua, pero no es posible una hagiografía sin cultura, y se da en una región, sino en el mismo monasterio, donde se inventarán supercherías eruditas como los votos de San Millán de las que acaso no se vio libre algún gran nombre de nuestra literatura. Pero si las glosas fueron el primer tanteo lexicográfico en romance, la vida de Santa María Egipciaca permitió hacer el primer glosario bilingüe que conocemos de dos lenguas vulgares. Y, como a finales del siglo X, ahora, al empezar el XIII, gracias a la tradición cultural que no se interrumpe y que sigue creando manaderos de saberes (...) Todo es coherente y lógico: la tradición europea (latinizante y culta) era apoyada por el rey para servir a su propio reino. Pero ese mismo rey, se amparará en la lengua vulgar para contar con unos vasallos que se identificarán con él gracias al instrumento lingüístico que los une. Todo esto se cumplió con la precisión de las piezas movidas sobre un tablero de ajedrez. (...) Los vaivenes políticos una vez llevaron hacia Navarra, y se escribieron las glosas emilianenses; otras llevaron a Castilla, y vino la europeización que hizo posible la obra de Gonzalo de Berceo. (...) El destino se había cumplido: en aquel rincón encontramos el lógico testimonio de la lengua española porque todo ayudó para que así fuera. En aquel rincón escribe el primer poeta español porque también todo ayudó para que así fuera. Ni en un caso ni en otro fueron dados caídos al azar, sino resultado de una partida sabiamente dispuesta. Ni las glosas ni Berceo son, cronológicamente, los primeros. Las glosas y Berceo son algo más: el testimonio de un destino que tenía que cumplirse.

Con Alfonso X El Sabio, la lengua española adquiere un gran prestigio, cuando encarga que las principales obras sean traducidas al romance y crea, en este sentido, la Escuela de Traductores de Toledo. El propio rey escribe sus obras literarias en español y se decide por esta lengua para la primera crónica oficial, hasta entonces redactadas en latín. La reproducción de un número considerable de obras de gran importancia en una lengua que no era el latín supone una verdadera revolución cultural.

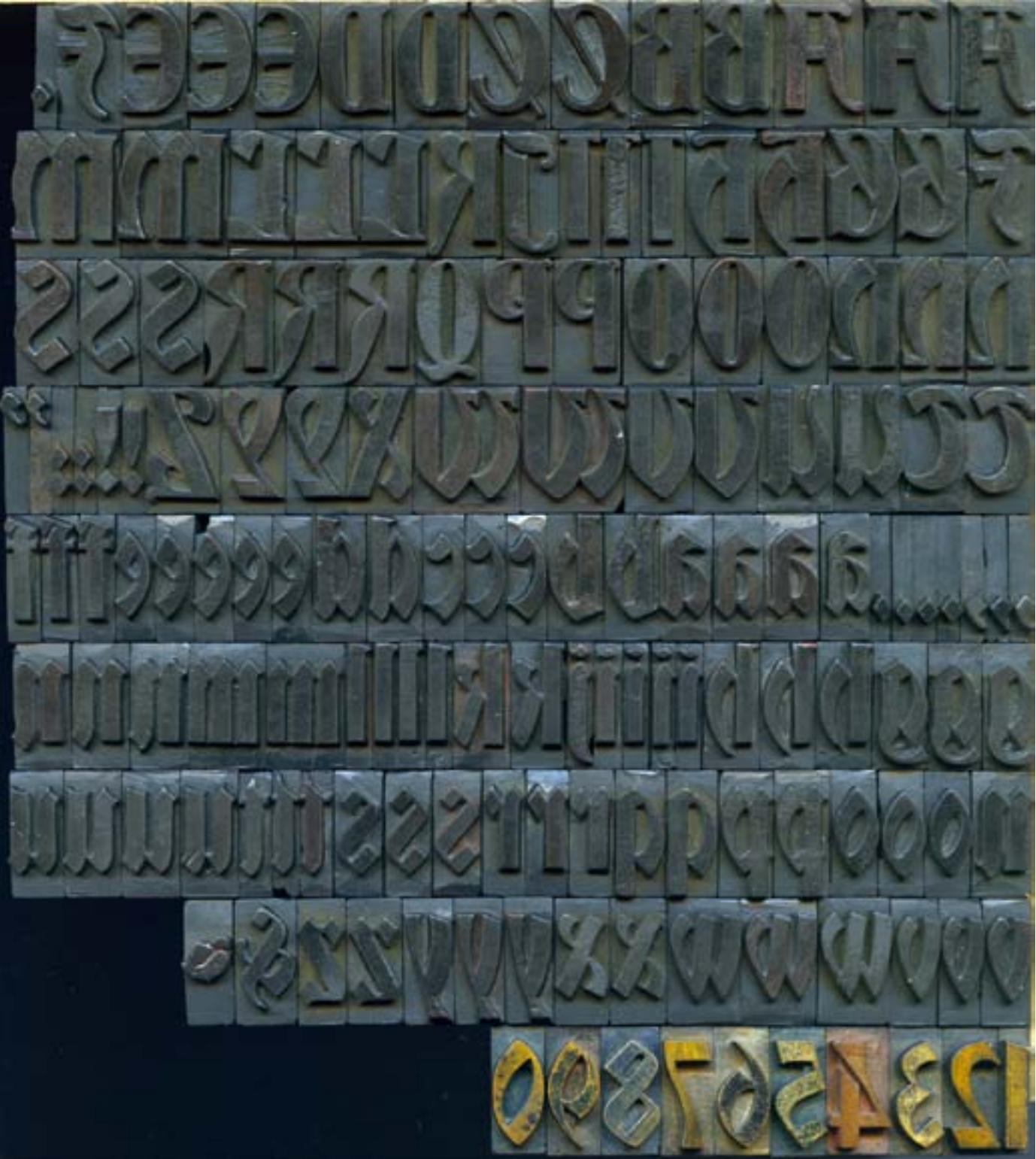
En la plenitud del reinado de los Reyes Católicos, impulsores de tantas otras reformas que les convirtieron en modelos de verdaderos príncipes del Renacimiento, ven hecha realidad la primera gramática del español (1492), encargada como se ha adelantado a Elio Antonio de Nebrija, en un año clave no sólo en su recién unificado reino sino también en el futuro de América y el fin de la Edad Media. Pocos años después, y también en Salamanca (1495), se imprime el primer diccionario de la lengua española. Pero el propio desarrollo de la imprenta cuenta con el patronazgo real en estos cincuenta años de cuna de la imprenta, desde sus inicios en occidente. Se trata de las imprentas que los reyes crearon en los monasterios de San Pedro Mártir y de Nuestra Señora del Prado, en Toledo y Valladolid, respectivamente¹⁰. Otro hito que muestra la inmensa riqueza de nues-

7 ZAMORA, S. "El origen del español": <http://www.elcastellano.org/origen.html> 11.12.2012

8 *Ibidem*.

9 ALVAR, M. "El nacimiento del español", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

10 FERNÁNDEZ, L. *La real imprenta del monasterio de nuestra Señora del Prado (1481-1837)*, Salamanca 1992; y ODRIOZOLA, A. "La imprenta en Castilla en el siglo XV", en *Historia de la imprenta hispana*, Madrid 1982, pp. 93 y ss. Citados por GÓMEZ GÓMEZ, M. "Las imprentas oficiales. El caso del impresor del Consejo de Indias", en



Alfabeto de ascendencia gótica destinado a la obra de *Elogio al Quijote y la literatura española*. Colec. SGG

tra lengua se produce en 1611 con la edición del primer diccionario monolingüe, *Tesoro de la lengua española*, de Sebastián de Covarrubias, un verdadero jardín del paraíso para disfrutar descubriendo y buscando nuevos significados.

Finalmente sería toda la América hispana la que aportaría y enriquecería esa realidad de una lengua forjada con multitud de caracteres de todas las culturas que comprende su espacio natural, y sus raíces y trayectoria indican que continuará siendo una lengua de fusión de culturas y unión universal entre personas de todo el mundo. A ello contribuye no sólo la llegada del conocimiento e ideas que florecieron en el viejo mundo, en una considerable cantidad de libros, tanto manuscritos como impresos, y la fundación de las primeras universidades de América casi al mismo tiempo que otras importantes capitales europeas. Pero este volumen de conocimiento y de cultura se multiplicó, y se convirtió en un servicio autónomo, con la temprana creación de las primeras imprentas del continente, en la ciudad de México (1532) y Lima (1584). Ese respeto e interés por otras culturas se trasluce precisamente, en uno de los primeros libros de América, *Doctrina christiana en la lengua mexicana e castellana*, editado en 1539 por Juan de Pablos, enviado para esta misión de extender su actividad como impresor en Sevilla, por Juan Cromberger, descendiente de los primeros impresores que se vieron obligados a buscar otro lugar tras la destrucción de Maguncia por los turcos.

España, situada en el siglo XV en la vanguardia de la civilización, recibió con placer a los artesanos alemanes que se instalaron en ella huyendo de la revolución de Maguncia. Con ello, se propagó en nuestro país el descubrimiento tipográfico y las posibilidades artísticas de enriquecerlo. Los xilógrafos españoles adoptan la ejemplaridad del clasicismo, fuertemente influenciado por las características propias, creando una escuela bien diferenciada. El primer libro ilustrado con xilografías fue el *Fasciculus temporum*, impreso en Sevilla en el taller de Puerto y Segura, en 1480¹¹.

Ese mismo hecho notable del primer libro de América se atribuye también al *Orbis Novus*, de 1539. Sin embargo, tal efemérides corresponde atribuir a *La escala espiritual*, de 1532, editado por Esteban Martín en la imprenta creada por el Virrey Mendoza en ese mismo año¹². Por su parte, la primera xilografía impresa en América sería *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, de Juan Gersan, México 1544¹³. Estas fundaciones se vieron enriquecidas e impulsadas por el gran desarrollo de la creación y fabricación de tipografías propias, que acabaron con la dependencia y encarecimiento generado por el monopolio que, para este tipo de suministros y la edición de las más importantes obras, firmó Felipe II con los Países Bajos, en aquel tiempo parte de España. Se trata de la creación de la Imprenta Real (1761), por Carlos III, y la misión encomendada a la Real Academia de San Fernando para la formación y cualificación de expertos profesionales en la creación de tipos, el grabado de punzones y la generación de matrices para la fabricación de una rica variedad de tipografías propias. Sin embargo, es tal la necesidad de difundir normativas, formularios, etc. en tan amplio territorio, que en 1741 se expide por primera vez el título de Impresor del Consejo de Indias, a favor de D.M. Peralta, para que su imprenta de Madrid identifique con esta autorización oficial los encargos de la administración destinados a ultramar¹⁴. Siendo éste un título que recae posteriormente en otras imprentas, que ninguna de ellas consigue que sea exclusiva en su vínculo con la administración.

El español crece, en los primeros puestos, en la población nativa y como segunda lengua, entre el chino y el inglés, pero tiene una característica esencial que le distingue de ambas: es *la lengua del mestizaje y la interculturalidad*.

Historia. Instituciones. Documentos, t. 22. 1995, p. 284.

11 JURADO, A. op. cit. p. 135.

12 Ibidem p. 140.

13 Ibidem.

14 GÓMEZ GÓMEZ, M. op. cit. p. 256.

Milenario del Reino de Granada 1013-2013. Gráfica digital. SGG 2013
Reproducción Fine-Art giclée sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440, 98x102 cm
Original múltiple en 3 series: 6 ejemplares 98x102 cm / 9 ejemplares 50x50 cm. / 12 ejemplares 29.7x42 cm



alidad. Así justifican esta notable identidad de nuestra lengua en el encuentro de especialistas que asumió este título para su reunión periódica de 2002: “En este Congreso nos propusimos debatir sobre la cultura y las palabras porque estamos convencidos de que la lengua es expresión cultural básica y creadora, también, de cultura. Ese vehículo privilegiado de la comunicación que es la palabra está traspasado por la estética y la virtualidad de lo que representa, pero también de la ética que siempre acompaña al discurso que actúa sobre la realidad. Las palabras hacen convivencias pero también guetos. La multiculturalidad es un hecho en el mundo actual, la interculturalidad, como el mestizaje, una opción por la que hemos apostado porque refleja una relación positiva de la diversidad”¹⁵.

15 PÉREZ GUTIÉRREZ, M./COLOMA MAESTRE, J. (eds.) *El español, lengua de mestizaje y la interculturalidad* (Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera), Centro Virtual Cervantes, Madrid 2003, p. 13.



6 toros 6 para Manolo Prieto en su Centenario 1912-2012, estampa Fine-Art giclée sobre Canson Museum Canvas Matte 440, 56x18 cm 25 ejemplares. Sebastián GG 2012

El proyecto completo *Tipometrías*

Este proyecto no es un discurso lineal, sino poético, susceptible de ser expresado con una sola obra, con el corpus completo, o mediante una muestra seleccionada, como es el caso de los avances presentados para conocer la impresión y el diálogo que plantea con los diferentes públicos, con amigos y expertos cuya opinión —en el estudio o en las salas en que se viene exponiendo— me importa muy especialmente, además de lo que manifieste la crítica, propiamente. Se comienza sucesivamente a mostrar la obra que viene generando el proyecto, en foros especializados en los ámbitos del diseño, el museo, la tipografía, etc. que comienza en el Congreso INDITEC de Valencia (2011)¹⁶, y en 2012 continúa en el *III Encontro de Tipografia* de Oporto¹⁷, en la exposición *Typo-mad fest 2012*, celebrada en la Central de Diseño Madrid, y en *Museos de papel, Congreso Internacional sobre Museos del Libro, el Papel y la Imprenta*, celebrado en la Biblioteca Nacional, con motivo de su tercer centenario, Madrid 2012. En tanto que las exposiciones, programadas y realizadas hasta el momento, de avances de la propia obra, son las siguientes: *250 Aniversario de la Imprenta Real en España* (Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 2012), y *Arte Geométrico para el Centenario del Cubismo* (E.A. San Telmo Málaga/ Sala Artis Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F. 2013/Instituto de Estudios Multidisciplinares, UAQ, Querétaro, México 2013), propiamente una denominada *Tipometrías: Elogio a la Lengua Española y las Artes del Libro*, en correlación con esta edición; y una final del proyecto, dedicada conjuntamente al *Milenario del Español y de los tipos móviles* que pueda organizarse en un futuro próximo.

La denominación dedicada a la *Lengua Española* y a las *Artes del Libro*, no sólo rememora y destaca el valor de la literatura, de la capacidad comunicativa y artística, del medio de transmisión del conocimiento, de los pensamientos y de la cultura, del soporte para el arte literario y plástico al mismo tiempo... Cada obra se convierte en una exaltación de los valores expresados, tanto de las tipografías como de la composición geométrica en formas, volúmenes, módulos, colores y texturas, que pretende aproximarse a un cartel de homenaje a cada uno de los factores que han contribuido a configurar ese rico patrimonio.

¹⁶ Véase en GARCÍA GARRIDO, S./ ALONSO HERRAIZ, P. —coords.— “Investigación sobre diseño en España”, en *i+Diseño*, núm. 06, Málaga octubre-2011, pp. 57-90.

¹⁷ GARCÍA GARRIDO, S. *III Encontro de Tipografia*, op. cit.

Estas alusiones y dedicatorias serían innumerables, aunque en el proyecto son casi 80 las obras que comprendería: la invención de los tipos móviles en China; los primeros lugares de España en que se fabricó papel en occidente; a la maestría de amanuenses e iluminadores de los monasterios españoles; a Alfonso X y los *Cantares de gesta*; al *Mio Cid* como primer libro en la lengua que daría lugar al español; a los X siglos de nuestra lengua, desde las *Glosas Emilianenses* escritas en el monasterio de Yuso; a la imprenta de Gutenberg en caracteres específicos de procedencia e identidad alemana; a los primeros libros editados en España; a los maestros calígrafos españoles, Juan de Iciar y Francisco Palomares; a Francesco Griffo, precursor de la tipografía y creador de los tipos clásicos; a Giambattista Bodoni y el Museo de la Imprenta de Parma; a Carlos III, conocido como el rey tipógrafo, creador de la Real Imprenta y del concepto diseño a nivel mundial, además de promotor de tanta riqueza en las artes y la técnica de nuestro país; a la Ibarra Real, como tipografía más destacada de la tradición española; a Aldo Manucio y a Joaquín Ibarra, entre los más destacados maestros impresores de nuestra cultura mediterránea; a Jerónimo Gil, Antonio Espinosa de los Monteros, y otros tipógrafos, impresores o grabadores de tipos que han quedado en el olvido en nuestra memoria cultural; a las primeras imprentas de América (Ciudad de México y Lima); a la xilografía, el huecogrado, la litografía y otras técnicas; a los artesanos de la talla y los tipos móviles; a cajistas, maestros impresores, encuadernadores, etc.; a *El Quijote* y a Cervantes, en representación de la inagotable lista de obras literarias y escritores de relevancia internacional; a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Calcografía Nacional, por su labor en lograr la excelencia en el diseño y creación de tipos móviles y la ilustración de libros; a la Escuela Gratuita de Diseño (1775), que define en España, por primera vez en el mundo, este concepto y lo instauro profesionalmente; a la exquisita tradición de Málaga en cuidadas ediciones no venales surgidas en el último siglo; a William Morris y la recuperación de los valores que había depurado la tradición; a otros notables referentes del arte internacional con quienes se ha entablado un diálogo mediante las formas del arte; al diccionario, como corpus admirable de todos los significados; a los armoriales como compendio de posibilidades de comunicar mediante signos y símbolos; a la letra romana y a la de palo seco; a las capitulares; y a tantos otros hitos implicados de algún modo en este objetivo.

La gran mayoría de estas obras tienen la consideración de pinturas, por su bidimensionalidad, independientemente del pronunciado relieve de las superficies creadas y el que supone la propia integración de las tipografías talladas en relieve que, sorprendentemente para la época y contrariamente a la intención contraria de la tecnología digital, son universales, de 23 mm de alto, la misma que los tipos de aleaciones metálicas y las ilustraciones en madera o metal. Otras obras del proyecto serán digitales de original múltiple, determinadas por su propia naturaleza, su concepción o necesidad de reproducir caracteres tipográficos no disponibles en madera.

En el desarrollo del lenguaje plástico utilizado, aparte de célebres alfabetos de grandes maestros antiguos, y al mismo tiempo presentes en obras de las vanguardias artísticas, se retoma y se rinde homenaje a la sorprendente e interminable lista de artistas del arte geométrico español.

El final de la postmodernidad en el arte, como certificara en 2009 Nicolas Bourriaud, comisario de la Trienal de la Tate Gallery de Londres, ha reaccionado a un regreso a las bases del movimiento moderno. No obstante, esta nueva modernidad es obligadamente diferente, tras lo acontecido en este medio siglo último, que algunos llaman altermodernidad. Asimismo se retoma, con una nueva disposición y una cultura diferente, el neoplasticismo y otras iniciativas previas que investigaron en la estructuración del espacio, que aunque se exprese en una superficie inunda el ámbito alrededor de la obra, se abre a las direcciones, sensaciones y sensibilidades que son capaces de generar estas líneas y formas básicas, puras y tan necesarias en el abigarrado y contaminado entorno visual de nuestro tiempo. En este sentido, se agota la mina del ‘todo vale’ y se retoman los hilos de la evolución del arte, del desarrollo de la sensibilidad a favor de una expresividad que siga conmoviendo positivamente a la sociedad contemporánea.



Estudio. SGG

**Avance
obras del proyecto Tipometrías:**

Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro



A la retícula y a Eusebio Sempere, SGG 2011
Elementos de orlas tipográficas de madera y listones de madera, óleo y acrílico sobre tabla 66x66 cm.



Centenario del Cubismo

Collage digital 26x26 cm impresión *Fine Art giclée* papel Garza Proart hecho a mano 260grs 50x65 cm. 10 ejcs./29.7x42 cm 25 ejcs. SGG 2012



Elogio a Picasso en el Centenario del Cubismo. Óleo sobre maderas y tipos de madera originales sobre tabla, 55.5x68.5 cm. SGG 2012



A la columna de texto
 Óleo y tipos móviles de madera originales, sobre tabla 22x58 cm. SGG 2012



Elogio del alfabeto latino
 Óleo sobre maderas y tipos de madera originales sobre tabla, 37x50 cm. SGG 2011



Tipometría libro 4OEM

Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre fragmento de cajón de chivalete 16x18.4 cm. SGG 2011

Tipometría libro CNELN

Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre fragmento de cajón de chivalete 13x22.4 cm. SGG 2011

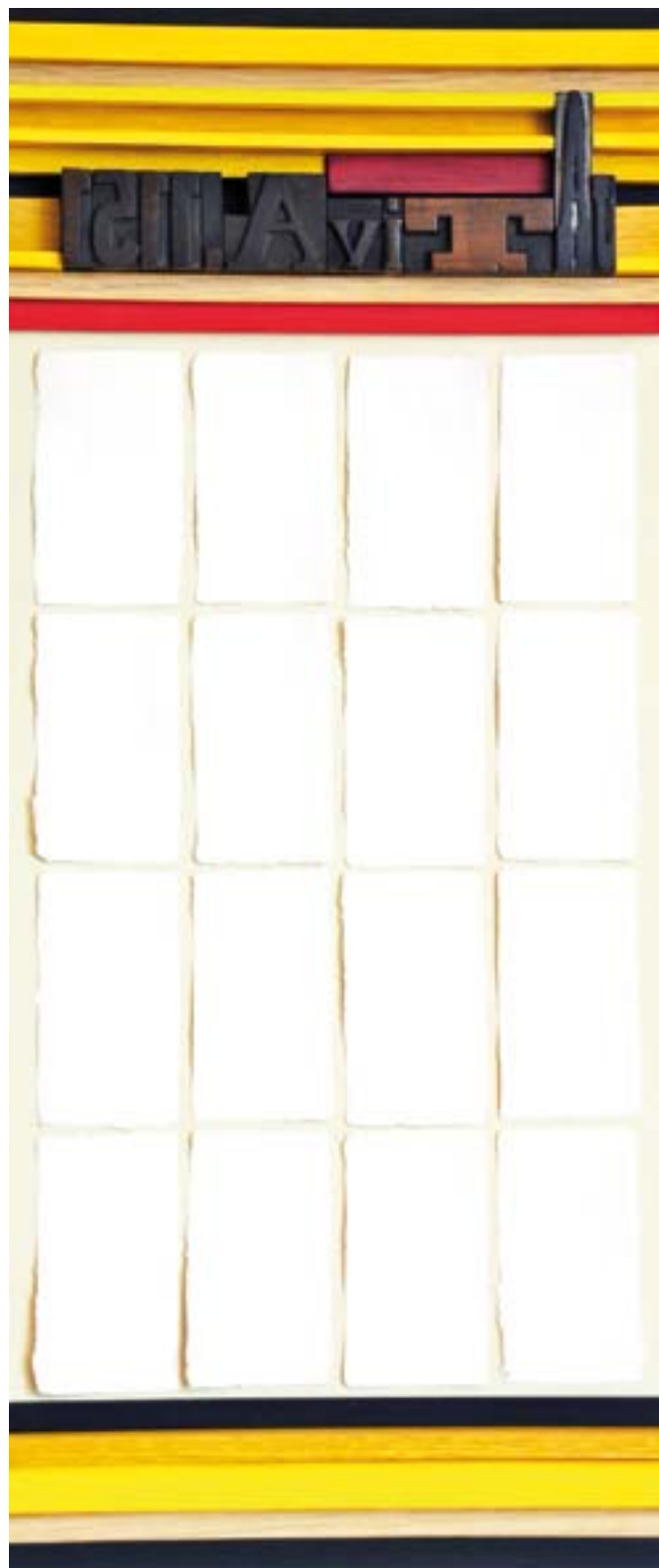




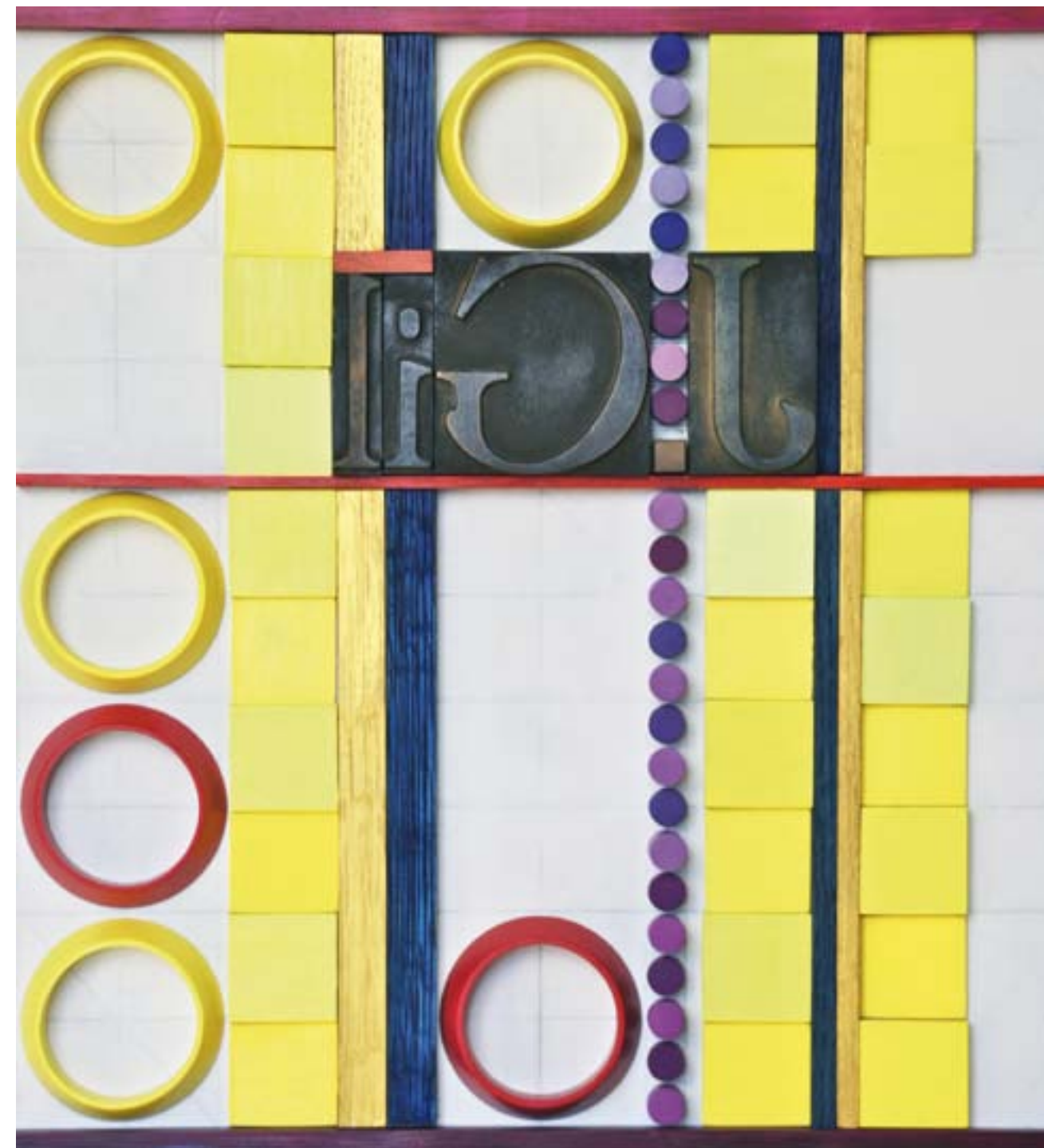
Tipometría libro TEU
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales,
 sobre fragmento de cajón de chivalete 9.8x25.3 cm. SGG 2011



Elogio de la capitular y los códigos miniados
 Óleo sobre madera y capitular en huecograbado de cobre. sobre cajón de chivalete 17.8x22.7 cm. SGG 2013



*Elogio al primer papel de Europa:
Córdoba, Toledo y Játiva 1151*
Óleo y diferentes maderas, papel hecho a mano y tipos móviles
de madera originales, sobre tabla 24x56 cm. SGG 2011



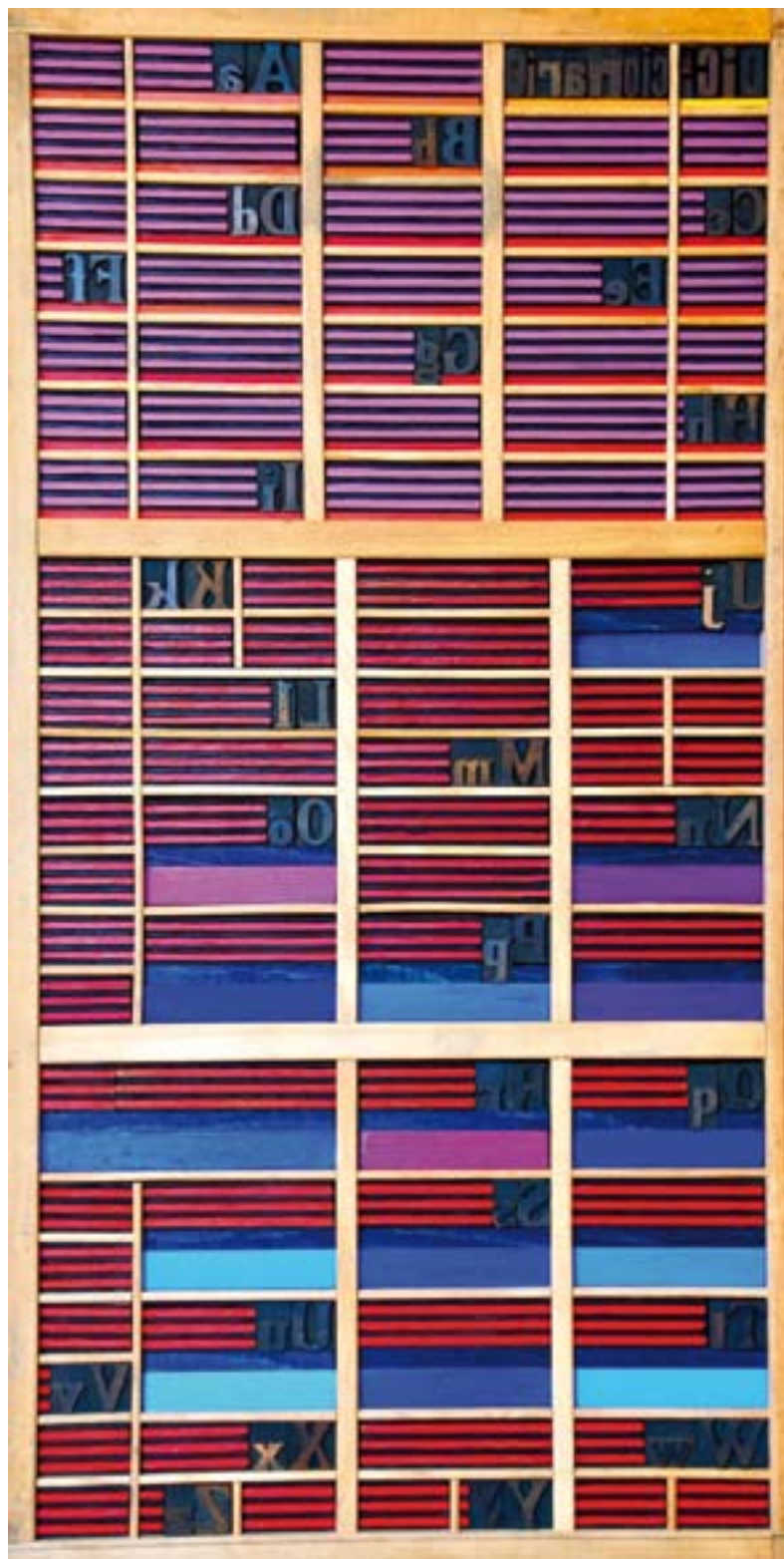
*Elogio a Jerónimo Gil, creador de tipografías
en la Real Imprenta de España y Grabador Mayor de la Casa de la Moneda de México,
fundador y primer director de la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de México en 1781*
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla 44x48 cm. SGG 2012



Elogio a la Real Academia Española
Óleo, maderas diferentes y tipos móviles de madera, sobre tabla 50x51 cm. SGG 2012



Elogio a la xilografía
Óleo, matriz de xilografía original de origen norteamericano, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla 33.5x37 cm. SGG 2012



Al diccionario
Óleo sobre diferentes maderas
y tipos móviles de madera originales,
sobre cajón de chivalete, 44x81 cm. SGG 2012



A la página de texto
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla 78.5x107.5 cm. SGG 2012



Elogio a los pintores diseñadores del Modernismo
 Óleo y lámina de oro, sobre diferentes tipos de madera y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 40x53 cm. SGG 2011

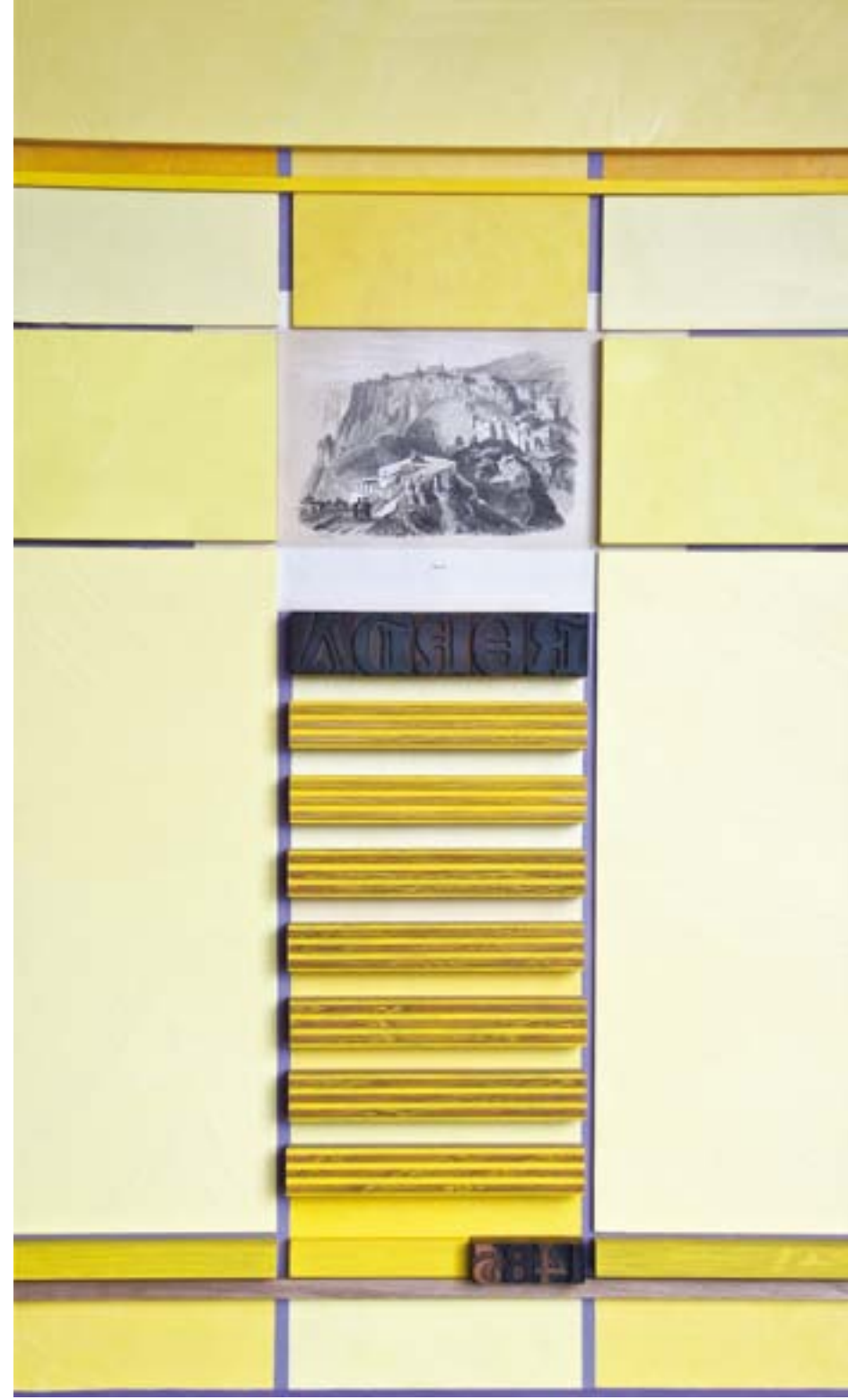


A las letras perdidas Ch y Ll
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 40x50 cm. SGG 2012



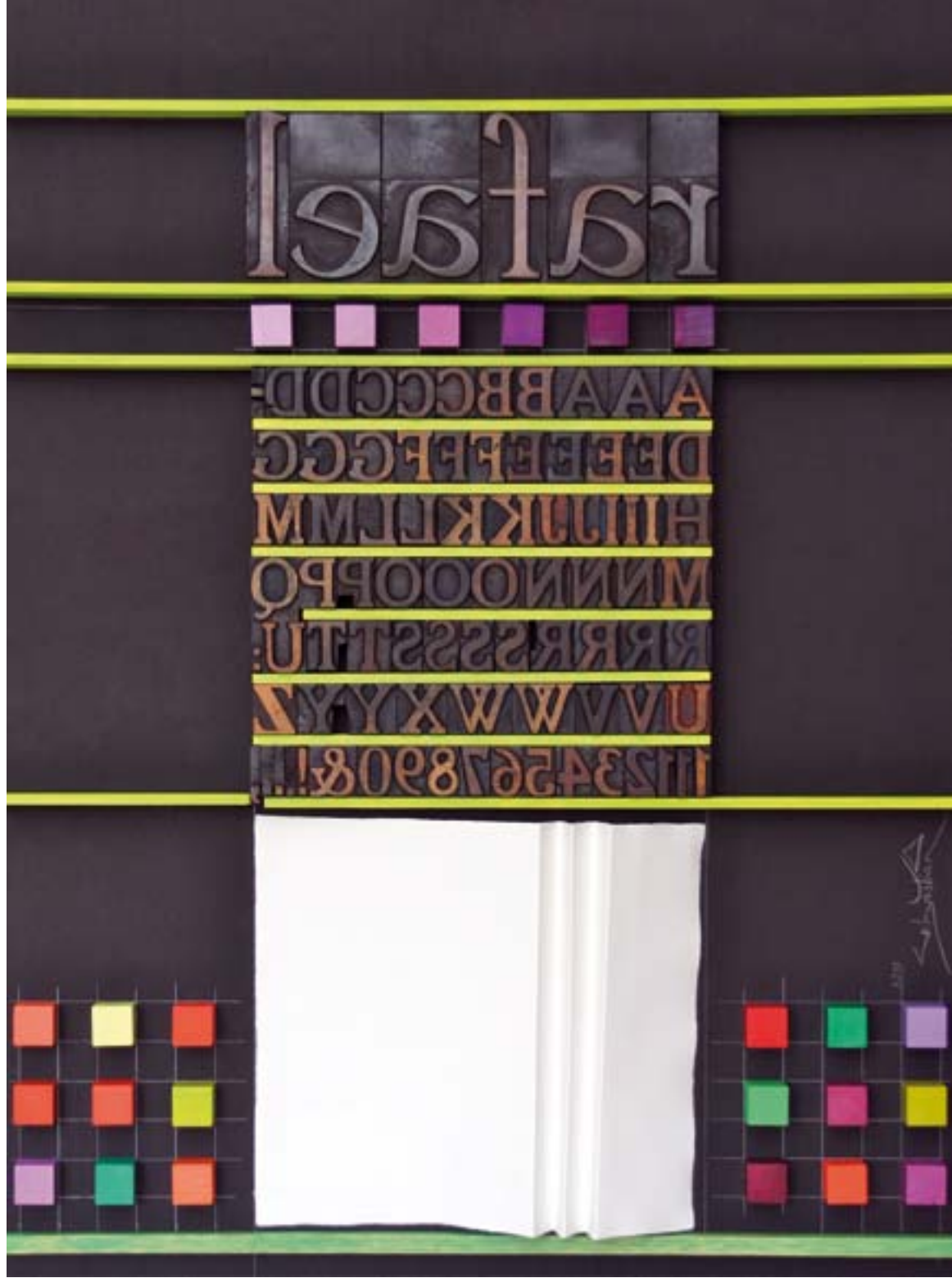
Elogio a la tinta, toro esencial en el papel

Acrílico negro y óleo sobre circunferencias de madera y tipo móvil de madera original, sobre tabla, 36x81.5 cm. SGG 2013



Elogio a los libros e ilustraciones de los Viajeros Románticos

Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 48x76.5 cm. SGG 2011



Elogio a Rafael León, maestro impresor y experto en historia y técnicas del papel
 Acrílico, óleo, lápiz, papel del molino papelerero de Basilea con filigrana del papel del primer libro impreso,
 diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 50x66 cm. SGG 2013



Elogio al Maestro impresor
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 50x66 cm. SGG 2012



Elogio a los creadores de tipografía
 Acrílico, lápiz, tipos móviles de madera originales y motivos de huecograbado, sobre tabla, 70.5x96 cm. SGG 2012



Elogio a los tallistas y artesanos de los tipos de madera
 Óleo, listones de madera de roble, alfabetos y juego de números de tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 36x81.5 cm. SGG 2012



Sembrado de lises para Carlos III y la Real Imprenta, detalle central
Óleo, diferentes maderas y abecedario de tipos móviles de madera originales, sobre tabla. SGG 2012

Sembrado de lises para Carlos III y la Real Imprenta
Óleo, diferentes maderas y abecedario de tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 57x82.5 cm. SGG 2012





Elogio a Elio Antonio de Nebrija, autor de la primera gramática y primer diccionario del español
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 70x96 cm. SGG 2013



Elogio a la Biblioteca Nacional en sus trescientos años 1712-2012
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 53x66 cm. SGG 2012



A Max Bill
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 55x55 cm. SGG 2013



A Bruno Munari
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 55x55 cm. SGG 2013



A Piet Mondrian
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 55x55 cm. SGG 2013



A Joséf Albers
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 55x55 cm. SGG 2013



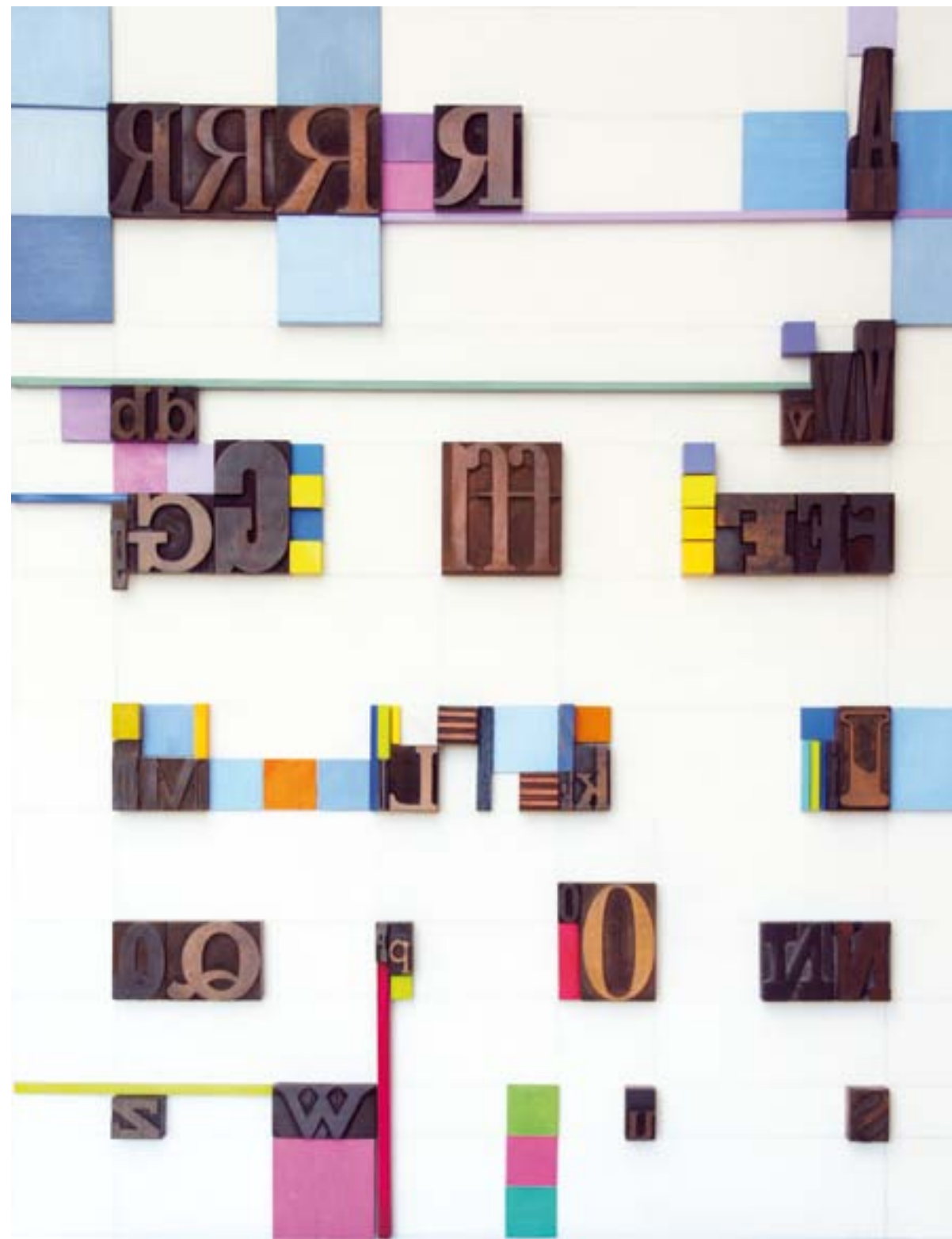
Elogio a la letra de palo seco
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 70.3x90 cm. SGG 2013



Elogio a las ediciones no venales de Málaga en el siglo XX
Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 14x30 cm. SGG 2011



Elogio a la letra romana, fragmento
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 64x80 cm. SGG 2013



Elogio a la letra romana
 Óleo, diferentes maderas y tipos móviles de madera originales, sobre tabla, 64x80 cm. SGG 2013

Selección bibliográfica

AICHER, Otl, *Tipografía*, Campgràfic, Valencia 2004.

BAINES, Phil/HASLAM, Andrew, *Tipografía: función, forma y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona 2005.

BLACKWELL, Lewis (ed.) *Tipografía del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona 2004.

BLAS BENITO, J./CIRUELOS, A./BARRENA, C. *Diccionario del dibujo y las estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Real Academia Bellas Artes San Fernando/Calcografía Nacional, Madrid 1996.

BODONI, Giambattista, *Manual of typography/Manuale tipográfico/Handbuch der typografie/Manual de tipografía*, edición de Stephan Füssel, Taschen, Köln 2010.

CARTER, Harry G. *Orígenes de la tipografía: Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, edición de Julián Martín Abad, Ollero & Ramos, Madrid 1999. Edición original Oxford University Press, 1969.

CARUNCHO, Luis María, *Constructivistas españoles*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid 1987.

CHENG, Karen, *Diseñar tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2006.

CORBETO, Albert, *Especímenes tipográficos españoles, Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*, Calambur, Madrid 2010.

CORBETO, Albert, *Tipos de imprenta en España*, Campgràfic, Valencia 2011.

COSTA, Joan/RAPOSO, Daniel, *La rebelión de los signos y el alma de la letra*. La Crujía, Buenos Aires 2008.

COTARELO y MORI, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles (2 vols.)*, Visor, Madrid 2004.

ESTEVE BOTEY, Francisco, *Historia del grabado*, Labor, colec. CLAN, Madrid 1993.

FRUTIGER, Adrian, *El libro de la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

GILL, Eric, *Un ensayo sobre tipografía*, Campgràfic, Valencia 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *El sentido del orden*, Debate, Madrid 1999.

JURADO, Augusto, *La imprenta. Orígenes y evolución (2 vols.)*, Capta, Torrejón de Ardoz, Madrid 1999.

JURY, David, *Qué es la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

LEÓN PORTILLO, Rafael, *Papeles sobre el papel*, Universidad de Málaga, colec. Thema, Málaga 1997.

LEÓN PORTILLO, Rafael, *Se trata del papel*, Universidad de Málaga, colec. Thema, Málaga 2001.

LEÓN PORTILLO, Rafael, *Memorias sobre el papel*, Universidad de Málaga, colec. Thema, Málaga 2012.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Trea, Gijón 2001.

MATILLA, C. Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona 1983.

MÉNDEZ, Francisco, *Typographia española, o Historia del arte de la imprenta en España*, Escuelas Pías, Madrid 1861.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de la lengua española* (2 vols.), Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española, Madrid 2005.

PÉREZ-ORAMAS, Luis, *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido*, MNCARS /TF. Editores, Madrid 2009.

RIBAGORDA, José María (coord.), *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid 2009.

SATUÉ, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*, Siruela/Biblioteca Nacional, Madrid 2007.

SCHOEPFLIN, Johann Danielis, *Vindiciae typographicae*, Argentorati, Bauer 1760.

RENNER, Paul, *El arte de la tipografía*, Campgràfic, Valencia 2000.

STEINBERG, Sigfrid H. *550 Años de Imprenta*, Zeus, Barcelona 1963.

TSCHICHOLD, Jan, *La nueva tipografía*, Campgràfic, Valencia 2003.

UPDIKE, Daniel Berkeley, *Printing Types. Their History, Forms and Use*, Harvard University Press, 1937.

VINDEL ANGULO, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid 1945-1951.

VINDEL ANGULO, Francisco, *Manual de conocimientos técnicos y culturales para profesionales del libro*, Instituto Nacional del Libro Español, Madrid 1943.

VINDEL ANGULO, Francisco, *Origen de la imprenta en España con caracteres xilográficos inventados en Sevilla*, Imprenta Góngora, Madrid 1935.

VV.AA. *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Fundación Juan March, Madrid 2011.

VV.AA. *La cultura del libro*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 1983.

VV.AA. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexión en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, MNCARS/Turner, Madrid 2013.

VV.AA. *La vanguardia aplicada 1890-1950*, Fundación Juan March, Madrid 2012.





Sebastián García-Garrido · Nota biográfica

Nacido en Ronda en 1961. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (1993) y Licenciado en Bellas Artes, diseño y grabado, por la Universidad de Sevilla (1985). Catedrático EU (1999) con Acreditación a Cátedra (2012), en la Universidad de Málaga; en la que se incorpora en 1986, anteriormente Profesor Titular EU (1988); desde 2000 adscrito a la Escuela Politécnica Superior, previamente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Coordinador del programa de doctorado *Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, desde su creación en el bienio 2001-2003 hasta 2007-2009.

_ Ha realizado estancias de creación/investigación, de más de nueve semanas cada una, en el *Dipartimento d'Educazione* de la *Unversità degli Studi di Firenze*, dirigida por Leonardo Trisciuzzi (1991); Centro de Altos Estudios Sociales de París (C.N.R.S.) —Centro de Arte y Lenguaje— dirigida por Jean-Marie Sheaffer (1996); y departamento de Proyectos Arquitectónicos y Diseño Industrial del *Politecnico di Torino*, dirigida por Flaviano Celaschi (2008), además de estancias cortas, como profesor, en Nápoles, Milán, Florencia —Diseño—, Lisboa, Coimbra y Castelo Branco.

_ Pintor, grabador y diseñador —gráfico, comunicación corporativa institucional, señalética y diseño arquitectónico, *free-lance* desde 1984— es al mismo tiempo director de siete tesis doctorales, autor de numerosas publicaciones académico-científicas: 6 libros, 23 capítulos de libro, 31 artículos académico-científicos y 36 ponencias/comunicaciones en congresos, además de conferencias, ilustraciones y numerosos artículos, publicados en otros medios de menor relevancia académica.

_ Como artista plástico ha expuesto su obra, entre otros lugares, en:

- Madrid (Galerías Recoletos, Herráiz, y Ra del Rey)
- Francia (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París)
- Estados Unidos (sede del Banco Mundial en Washington)
- México (Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias)
- Ecuador (UTPL-Universidad Técnica Particular de Loja)
- Portugal (Museo Abierto de Monsaraz)
- Sevilla (Facultad de Bellas Artes y Reales Alcázares)
- Córdoba (Sala Capitulares y Cajasur)
- Zaragoza (Caja de Madrid)
- Aranjuez (Aula de Cultura)
- La Coruña (Fundación Caixa Galicia)
- Marbella (Museo del Grabado Español Contemporáneo y Galería Tudores)
- Málaga (Galería Nova y Sala de la Escuela de Arte San Telmo)
- Ronda (Hotel Reina Victoria y Fundación Unicaja).



Foto de expediente académico
1976, año de la primera obra
recogida en p. 117

_ Obra en colecciones públicas y privadas de España, Italia, Japón, Estados Unidos y Francia, siendo las más destacadas la colección de Unicaja, compuesta de más de 40 obras de tema paisajístico, y la del Museo del Grabado Español Contemporáneo.

_ Reseñado en el *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Ed. Forum Artis, Madrid 1996, pág. 1509.

_ Reseñado en PALOMO DÍAZ, F. J. *La estampa de Málaga en el siglo XX Grabadores Malagueños del s. XX*, Diputación de Málaga, 2005, págs. 290-292, tomo I.

_ Entre los últimos trabajos de diseño realizados están:

- Diseño de la identidad visual y editorial de las revistas *Studia Humanística Erasmiana*, *i+Diseño* y *ddiseño*.
- Diseño integral del portal Patrimonio y Cultura Digital, Ayuntamiento de Málaga.
- Proyecto de diseño estratégico e identidad global del Museo Lara, Artes & Antigüedades.
- Propuesta de identidad gráfica corporativa redes oficiales de alojamientos rurales, y oficinas de información turística, Junta de Andalucía.
- Rehabilitación del emblema de la Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- Estudio previo para la rehabilitación del escudo de la Diputación de Málaga.
- Asesoramiento de la rehabilitación del escudo nacional de Bolivia.
- Estudio y rehabilitación del escudo de Ronda.
- Estudio y creación del diseño de la bandera de Ronda, y sus diferentes versiones.
- Diseño de la portada, escudo, y modelado de éste, para la sede oficial de la Real Maestranza de Ronda, arquitecto responsable del encargo Diego Albarracín.
 - Proyecto de diseño arquitectónico para rehabilitación de fachadas de polideportivo de Benalmádena, para los arquitectos Jorge Muchico/Roberto Santamaría.

_ Es autor de numerosos carteles, entre los que se destacan los siguientes eventos, en los últimos años:

- 400 Aniversario de El Quijote, Toledo 2004.
- V Centenario Iglesia del Espíritu Santo/Feria y Fiestas de Ronda, 2005.
- Homenaje de diseñadores nacionales e internacionales, al diseñador Enric Crous-Vidal, Barcelona y Valencia 2008.
- Primeras Jornadas de Educación en Valores, en torno a las propuestas de la Carta de la Tierra, Mijas 2009.
- *To be continued...* Campaña de los diseñadores españoles en favor de la donación de órganos, Sevilla 2010-2011.

_ Ha trabajado en diversos proyectos relacionados con el diseño gráfico para televisión, como miembro del grupo de investigación de la Unión Europea para el Desarrollo de Fondos Virtuales para TV; como director de arte de la serie de elementos de continuidad, sobre recreación virtual de entornos monumentales de cada capital andaluza, para Canal Sur Televisión, y de una propuesta de identidad visual corporativa, desarrollada en sus diferentes aplicaciones de emisión, para el Canal 2 Andalucía.

_ Director de las revistas: *La Traña: Revista de las Artes y las Letras* (fundada por José Manuel Vallés, Presidente de los Críticos de Arte de Andalucía, en 1981), desde 1997; *ddiseño* (desde 2008); *i+Diseño, Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño* (desde 2009).

_ Ha sido comisario de las exposiciones:

- *Estampado en Málaga* (1994)
- *Ars Infographica: Audio-vídeo-gráfica* (1995)
- *Diseño contra contaminación visual* (Málaga 2007 y Sevilla 2008)
- *Diseño industrial como patrimonio y poética de lo cotidiano* (2009)

_ Comisario del *IV Premio Internacional de Pintura Puerto Banús*, y coordinador de las dos ediciones anteriores, con José Manuel Vallés.

_ Colaborador del Grupo de Cine Científico, Sevilla 1983, 1984 y 1985.

_ Director de las dos *Jornadas Juveniles Internacionales de Cine sobre Medio Ambiente*, Ronda 1982 y 1983, con el patrocinio del Ayuntamiento de Ronda. Co-organizador del *I Certamen de Cortometrajes sobre Medio Ambiente*, Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Sevilla 2000.



Primera exposición individual de SGG, en Ronda 1986

_ 3 sexenios de investigación de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: 1990-2010.

_ 5 tramos (máximo computable) del Complemento Autonómico (docencia, investigación y gestión).

_ Director de la Beca FPI del M.º de Educación, Cultura y Deportes, desde enero-2000 hasta 2002.

_ Miembro de la Comisión de Expertos del programa Academia ANECA, para Acreditación de Titulares de Universidad del área de Dibujo (desde enero de 2013).

_ Miembro para el Título Superior de Diseño de Producto, en la Comisión para la elaboración del diseño curricular de las enseñanzas artísticas superiores de artes Plásticas y Diseño en Andalucía. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía (desde 01 diciembre-2011 hasta 31 diciembre-2012).

_ Coordinador del título de Grado en Diseño Industrial y Desarrollo del Producto, en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Málaga (desde curso 2012-2013). Responsable de la línea de investigación sobre Diseño en programa de doctorado Ingeniería Mecánica y Eficiencia Energética, de la Universidad de Málaga (desde 2013-2014).

_ Miembro de la Comisión internacional para las *Provas de Agregação a Cátedra en Design*, de la Universidad Técnica de Lisboa, abril/julio 2011, y de la Universidad de Lisboa, diciembre 2013.

_ Miembro fundador núm. 12, de la Asociación de Amigos del Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

_ Miembro del comité científico de congresos internacionales en España, Italia, Turquía, Portugal y Ecuador, entre los cuales están el 2º, 3º y 4º Congreso de Tipografía de Valencia, de celebración bianual.

_ Miembro de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de París (1996).

_ Miembro de la Sociedad Española de Educación a través del Arte (desde 1987 hasta 1993).

_ Miembro del Comité Científico del Observatorio Español del Diseño, Madrid, desde el 9 de julio de 2012.

_ Miembro de la Red de Expertos en Patrimonio del Programa de Excelencia Internacional financiado por el Ministerio de Innovación del Gobierno de España, desde enero de 2013.

_ Miembro del Comité Científico de la colección *Culture del design*, Editorial FrancoAngeli, Roma –Italia–, desde 2011.

_ Miembro del Consejo Consultor del *Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design* CIAUD, de la Facultad de Arquitectura de la *Universidade Técnica de Lisboa*, desde 2013.

_ Miembro de número de la Sociedad Erasmiana de Málaga (Academia Humanista), desde 2013.

_ Dirección Académica y profesor de estudios de posgrado, entre ellos: *Máster en Diseño y Artes Gráficas*, *Máster en Diseño y Creación Multimedia* (Universidad de Málaga, 2002-04), y *Cursos Superiores de Diseño* (UMA, celebrados en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga 2004, y en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño San Telmo 2008).

_ Miembro del jurado de numerosos premios, entre los que destaca el Consejo Consultor de los Premios Nacionales de Diseño: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio/Fundación BCD años 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009 (Ministerio Ciencia e Innovación/BCD) hasta disolverse para seguir el sistema del resto de los Premios Nacionales, 2010.

_ Profesor en los títulos de posgrado, entre otros: *Máster Internacional en Dirección de Comunicación* (UCAM –España–, *Máster DirCom Universidad de las Américas* –Ecuador– y *Máster DirCom Universidad Valle de México*, México D.F. *Máster oficial en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística* (desde 2008-09); profesor del programa internacional de doctorado *Design e Innovazione* (*Seconda Università degli Studi di Napoli*/Universidad de Málaga/*Universidade Tecnica de Lisboa*, desde 2009-10); *Máster Interuniversitario en Expresión y Diseño en Ingeniería y Arquitectura*, (Universidades de Málaga, Almería y Córdoba, desde 2010-2011); y *Master Design de Interiores* (Universidad de Lisboa-Facultad de Bellas Artes/Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2010-11).

_ Coordinador académico del Programa Erasmus en la Escuela Politécnica Superior, para las titulaciones de Diseño de Italia y Portugal (desde 2003 hasta 2013).

_ Investigador responsable del Grupo *Lenguaje visual y diseño aplicado* (Dirección General de Universidades, desde 1995).

_ Investigador en proyectos oficiales de la Comisión Europea, Ministerio y de excelencia en la Consejería de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía.

_ Director responsable del equipo español en proyecto: *Pablo Picasso y el diseño de la cerámica en la producción artística del Mediterráneo* (Mº de Educación de España y de Italia, 2008-2009).

Anexo 1. Referencias ajenas sobre el proyecto *Tipometrías*:

Esta excelente exposición es una nueva presencia de los tipos móviles, donde Sebastián García-Garrido evidencia cómo a pesar de tantas rupturas acontecidas en el arte —las que podemos considerar en ciertos casos hasta contrarias— aporta una tendencia que es difícil de enmarcar en los principales movimientos.

Se trata de letras como tipos móviles, de letras al revés, de letras en diferentes tamaños, de letras de diferentes colores, relacionadas de manera constructivista, las que inserta en un fondo propio del neoplasticismo, como lo definiría Theo van Doesburg al insistir en sus propuestas.

La contribución de Sebastián García-Garrido resulta evidente no sólo para los especialistas, se trata de una obra que estimula el interés de acercarse o distanciarse continuamente, como un ritual inevitable.

Nunca antes se había presentado esta exposición en México, lo cual la convierte en un evidente acontecimiento cultural. Estos comentarios solo pretenden aportar ciertas observaciones de mi parte nada más elocuente que la propia exposición.

Félix Beltrán, fundador y director de la Sala Artis, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2013

Las conexiones que acertadamente construye Sebastián García-Garrido entre la tipografía y vanguardia, entre diseño y arte, no pueden ser más diáfanas y transparentes, pues nos revelan de una inmejorable forma que el arte y el diseño tienen un sustento que es la creatividad artística y ambos se retroalimentan en su naturaleza creativa, para convertirse en obras de arte.

Sebastián García-Garrido es un ejemplo vivo, creativo, intelectual de un artista que por su propia experiencia ha logrado estas conexiones y nos comprueba que la división maniquea entre arte y diseño no son afortunadas, que arte y diseño son una misma especie y que el artista es un ser social, cuya producción determina esta conciencia clara en su ser creativo quien significa, crea y procrea las formas en el arte.

La obra de Sebastián García-Garrido es una reordenación geométrica, colorística, que recobra de la tradición de los tipos móviles a nuestra era, obras de arte que como decía Paul Klee, constituyen una música para los ojos.

Julio César Schara, Director del Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias, Querétaro —México— Verano 2013

(...) me han gustado muchísimo tus piezas sobre tipografía. Tienen mucha sensibilidad. Algo de ellas me recuerda a Jasper Johns, pero quitándole el *kitsch* y la frivolidad del pop, para sustituirlo por la evocación del trabajo artesanal del taller. Eso les da un punto de melancolía, a mi parecer. El color es maravilloso y las composiciones, impecables. Me encanta.

Daniel Santo Orcero, Málaga septiembre 2013



Exposición *Arte geométrico para el Centenario del Cubismo*, en la Sala de exposiciones de la Escuela de Artes San Telmo, Málaga abril 2013

En su obra destaca la idea y las combinaciones en el uso del color que proporcionan un contundente mensaje que anima los tipos móviles, en cuyo contexto casi parecen vivos, y transmiten armonía y equilibrio. De este modo, las letras proporcionan más emociones y se comunican nuevas sensaciones, que las palabras no pueden expresar por sí solas.

Creo que aun hoy, a pesar del predominio del arte digital, los tipos móviles y la tipografía tienen un encanto especial, debido a que son las raíces de la difusión del diseño gráfico. Sólo el hecho de que el trabajo se lleva a cabo físicamente da la oportunidad de apreciar realmente las tres dimensiones, que caracterizan la creación, aunque ciertamente requiere más trabajo y destreza el trabajo con la materia. Además de la diversidad de las soluciones gráficas y compositivas, que explora y resuelve en cada trabajo, destaca la inagotable creatividad que supone el considerable número de obras.

Jacopo Bartaletti, Turín 12.01.2014

Posttipografía y resemantización de los tipos móviles de madera en la obra de Sebastián García-Garrido¹

Pablo Alonso Herraiz. México DF enero 2013

Si alguna vez les falta inspiración, pidan consejo a sus materiales. Louis Kahn

A las antiguas habitaciones de los palacios reales (finales del siglo XVI y principios del XVII) se las denominaba cámaras, espacios reservados al soberano y a sus servidores. En estos departamentos privados los músicos de cámara interpretaban su repertorio en un concierto de carácter íntimo e intensamente emotivo. Los sonidos de los tipos móviles destinados a desaparecer, son salvados por el diseñador que los conmuta en ritmo, armonía y contrapunto. La ejecución de los exquisitos ensambles camerísticos de Sebastián García-Garrido desprenden un control melódico del espacio de la composición, en transparente e ‘inmaculado’ orden que contribuyen considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, estrategia que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La regularidad en los diseños de García-Garrido consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de una taxonomía basada en un principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones. Todo está relacionado con un tema principal o el seguimiento de una idea.

Orden, forma y diseño —como “instrumentista tipográfico de cámara”— Garrido ejecuta con ajustada galanura diseños rítmico-melódicos que se suceden a lo largo de las piezas creando un universo de tropos dualísticos en permanente diálogo sincrético, en otras palabras, por la concentración de referentes procedentes de diversas tradiciones y tiempos, sus formas específicas de ambiguar un discurso propio del alfabeto, —el uso de las letras en un sentido distinto del habitual— la escisión entre la narración y lo narrado, el cuestionamiento constante al propio acto de narrar, negando lo que se expone, afirmando lo que no se dice.

Música de formas compactas, cerradas, creadas a partir de una construcción monolítica y basadas en una precisa geometría primaria sin fisuras de formas severas y regulares, cuadrados, rectángulos, paralelas, perpendiculares, sistemas reticulares e intersección de ejes cruzados —ejes de coordenadas—. Garrido transmite la integridad-claridad, la representación de la propia inteligibilidad-luminosidad, en suma, la transparencia de la forma. La proporción: el equilibrio, la justa medida, el ajuste, la simetría de un ente con su propia naturaleza. Es la fuerza que emprende la reintegración de lo disperso a lo Absoluto. Las imágenes vivas de las letras las maneja el artista en el crisol estético del ritmo, la armonía y el contrapunto. Aquí reside la belleza. La disección estética, en esencia, radica en aislar la cosa de su ritmo nativo-originario, a fin de incorporar su movimiento al ritmo del alma. Consiste en redimir el mundo físico, trocándole su ritmo de material en psíquico.

En las *Tipometrías* de García-Garrido los elementos y proceso del proyecto se presentan en un sencillo sistema reticular esencialista y estrictamente geométrico generador de múltiples permutaciones donde la poética combinatoria de los elementos del discurso prepara la problemática ontológica de la horizontalidad y verticalidad del sujeto en toda la amplitud de su distensión constitutiva y en toda la tensión de su ambivalencia. Una experiencia interior, un ejercicio de Introspección de movimiento centrífugo y centrípeto en el que las relaciones sintácticas se reinventan a sí mismas en un juego de autocontemplación ante el espejo, la búsqueda en un rostro sin rostro de las esencias existenciales del ser. Conocer de una manera cabal al mundo.

¹ ALONSO HERRAIZ, P. “Posttipografía y resemantización de los tipos móviles de madera en la obra de Sebastián García-Garrido”, en *i+Diseño* 08, abril-2013, pp. 66-78.

La memoria y el tiempo se dan cita en la tipografía, memoria que va en *busca del tiempo perdido* condenada a reconstruirlo, a inventarlo. La memoria es solitaria como el tipo móvil; la posttipografía es como el espejo promiscuo que hace visible la profundidad insondable del espacio, a condición de invertir sus términos. Sin memoria no hay narración posible. El recuerdo esencial es la posibilidad insoslayable de salvación del ser por las letras recuperadas. García-Garrido en la posttipografía resemantizada refleja un mundo de múltiples itinerarios de lectura y rompe su unidad ensimismada para ser visto. Escisión fundamental que en el desdoblamiento da cabida a nuestra muerte, porque mirarse es descentrarse, cambiar y perecer. La letra alterada es la pérdida de la inocencia, el asomo a la fuga primordial por donde la vida escapa.

Las Tipometrías como figuras espectrales que aparecen en el fondo de la nada como fantasmas devorados por el tiempo y el espacio involucran al hombre en el vértigo de la ínfima virtualidad de la existencia. La posttipografía se revela de este modo como una alucinante cartografía espiritual, existencializada por el terco afán de contar un mundo, una ciudad, una humanidad. El orden —prisma rectangular de madera— es la forma más alta de la ‘verdad’. En otras palabras, una redención estética de simplicidad minimalista ascendente que lleva a las cosas y al alma a desembocar en las ramificaciones de lo divino en estructuras de líneas limpias y claras.

El proceso dialógico que García-Garrido mantiene con los tipos² móviles desprende un aroma teológico, una devoción por el análisis intertextual de una realidad que (re)crea. El arqueólogo-coleccionista recupera la materia en armonía por tensiones opuestas, modela su producto en una escala sutil y sofisticada y (re)construye unas formas que más tarde dotará de energía a través del claro fluido vital en el que se (trans)materializa la madera tatuada por el paso de las tintas, microhistorias talladas en los cuerpos de madera que expresan la complejidad de la realidad que el narrador-diseñador reinventa en una sintaxis multisecuencial y polivalente.

El artista ahora resucita a unos bloques caducos, materiales inertes, anclados en un espacio destructivo del que eran incapaces de huir. Amplifica el sonido de los estratos, restablece y rehabilita la voz perdida de la madera. Garrido dota de alma a los tipos móviles que luchaban por permanecer en un universo en el que todo se agotaba ante el inexorable paso del tiempo. Completados por la acción del color, el contraste, como estrategia visual para aguzar el significado, no sólo puede excitar y atraer la atención del observador sino que es capaz también de dramatizar ese significado para hacerlo más importante y más dinámico. El contraste en las *Tipometrías* es el detonador de todo significado; es el definidor básico de ideas. Garrido evita la ambigüedad de las claves visuales y procura expresar las ideas de la manera más simple y directa, contribuye a la ebullición vital de la materia, la caja alta, caja baja, redonda, cursiva, negrita, fina, estrecha, ancha, de un modo inevitable siempre están en la frontera de esa dimensión misteriosa de lo trascendente, abiertas a ir más allá de algún límite espacio-temporal de la tipografía. García-Garrido percibe ese trascender como anamnesis (recuerdo), en el contexto de “el saber como un recordar”.

Son precisamente las calidades táctiles quienes infunden energía a unas letras antes encerradas en los campos de concentración de las rígidas composiciones geométricas que ahora se solapan a un hieratismo evocador del mundo egipcio, con el que comparte un mismo fin: la eternidad. Los habitantes del universo de Sebastián García-Garrido, poliedros imbricados con armaduras y corazas, huyen de ese fatal y agónico destino de la angustiosa oscuridad de los cajones para permanecer eternamente a la luz en un mundo sensible, un mundo al

² “Las tipografías recobran de este modo su más destacado papel como creaciones artísticas desde el concepto abierto de la obra de arte actual, y a su vez como piezas objeto de arte, en sí mismas, que han dado forma a las más destacadas creaciones en el ámbito de la gráfica conmemorativa, publicitaria y de las artes del libro”. García-Garrido 2012.

que pertenecen de una manera orgánica y en el que hay una búsqueda por definirse dentro del mismo. Existe así en el conjunto de sus obras una búsqueda de la esencia, de lo primario, de lo definitorio, de lo básico, de la idea que es en este caso el propio organismo caduco, el cual se ve representado a través de unas líneas esquemáticas que recuerdan al arte de las culturas primitivas; a ese arte que evidencia la relación del hombre y su universo. Para Sebastián García-Garrido lo importante es la ‘esencia eterna’, de los tipos y formas, la fuerza expresiva, el poder de representación en construcciones tan sintéticas y estilizadas.

Lo que constituye su visión de la realidad constante, sin cambios en una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos. Sebastián García-Garrido trata de captar a través del mundo sensible, un universo inteligible; de expresar, no los aspectos cambiantes de los seres y las cosas, sino sus constantes, en resumen, de tender hacia la inscripción de lo absoluto, liberándose progresivamente de lo relativo.

ANEXO 2. Referencias sobre su obra anterior:

En su pintura predomina el paisaje, rural y urbano. De anclaje postimpresionista, armoniza el cromatismo *fauve* —extremadamente pulcro— sobre una base esencialmente dibujística. En cierto modo complementaria, la obra gráfica resulta más conceptual y concede mayor protagonismo a la figura humana y a los temas mitológicos. La línea limpia da lugar a formas muy depuradas. El conjunto de su obra se orienta hacia una representación idealista que remonta su filiación a la serenidad del Renacimiento.

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, Editorial Forum Artis, Madrid, p. 1509

Aprendió grabado con Ignacio Berriobeña Elorza; litografía con Manuel Manzorro; serigrafía con Juan Carlos Ramos Guadix; y nuevas técnicas con Concha Sáenz y Jesús Pastor. (...) Su gráfica se asienta en el dibujo de formas limpias, de ahí su preferencia por el aguafuerte, y es de tema figurativo, paisajístico.

F.J. PALOMO DÍAZ, *La stampa de Málaga en el siglo XX*, Diputación de Málaga, pp. 290-292, tomo I

La obra de Sebastián García-Garrido aporta una visión pictórica de la realidad, lo cual empieza a ser un bien escaso, después de siglos en los que ese lenguaje representativo fue tan habitual. Para poder ofrecer ese regalo hace falta en primer lugar un dominio técnico. Sebastián García-Garrido se expresa desde esa seguridad, y alcanza en ocasiones una maestría arrolladora. Tiene, además, esa percepción específica, propia del pintor, que permite traducir a términos de color y de forma los datos del mundo. Tiene, sobre todo, la sensibilidad del artista. El dibujo es, en todas las obras expuestas, excelente. El color no hace sino poner de manifiesto esa exactitud del trazo primero, que es ante todo idea.

La obra gráfica de Sebastián García-Garrido tiene una entidad propia, pero, como sucede con tantos pintores que al tiempo son grabadores, sólo se comprende junto a (y por contraste con) la pintura. Más acusadamente poética que la pintura, a veces deja entrar lo narrativo e incluso simbólico, de manera que el grabado logra otra vez la categoría de emblema moral, que habla del amor o ecología. En las serigrafías es donde más cerca se encuentra la obra gráfica a su pintura, poniendo de manifiesto la calidad expresiva del dibujo, su esencialidad. Y el toro, en carrera mitológica: *La noche es un toro que corre por el cielo* es a la vez símbolo y paisaje, poesía (Ovidio, Góngora sobre todo) y visión en gran formato: un azul deslumbrante, un negro poderoso, una luna bellísima que coincide gozosamente con el verso de Góngora: “media luna las armas de su frente”.



En la exposición de la Casa Larios el autor hace antología de toda su obra como reflexión que abre una etapa de libertad y de síntesis. Esta recopilación es una presentación ideal de un pintor que admira la fortaleza pictórica de esa tierra oriental de Málaga. Deleita al espectador un recorrido apasionante, múltiple y homogéneo a un tiempo: el paisaje y el emblema, la lejanía de los campos o la proximidad urbana, la naturaleza y la arquitectura. Incluso el retrato se deja ver en un excepcional *Antonio Ordóñez* que tiene muchas estirpes y es Velázquez y es L. Freud. El espectador se marcha seguro de haber dialogado con un pintor completo, tanto por formación como por su trayectoria artística. Pintor y grabador, en la tradición de los mejores maestros. Su atención a la Italia Toscana y renacentista o al París de los artistas no es fruto del azar. Ucello o Bronzino están detrás de la limpieza de su pintura. Los impresionistas y los *fauves* lo llevan a la selva de color, junto a ellos. Cultura y sensibilidad, en la obra de este pintor verdadero.

J.A. GONZÁLEZ-IGLESIAS. Colaborador de ABC Cultural



e-mujer / e-hombre, SGG 2000
 estampa digital *Fine-Art giclée* sobre papel Canson Museum Canvas Matte 440.
 Original múltiple en 3 series: 3 ejemplares 100x100 cm / 6 ejemplares 50x50 cm / 9 ejemplares 29.7x42 cm.

A nadie escapa el clima de confusión que embarga el presente fin de siglo. Tensión, indecisión, búsqueda de viejos y nuevos anhelos, frustradas y renovadas esperanzas se suceden, día a día, a una velocidad de vértigo. Inmersa en esa dinámica, la plástica también se cuestiona su papel, su objetivo y sus propósitos, perdiéndose y encontrándose a sí misma en un mundo de desorientación y caos. Frente a semejante desconcierto, los *Paisajes rurales y urbanos* de Sebastián García-Garrido introducen una nota esteticista subrayada por una atmósfera de meditada e imperativa serenidad.

La libertad de la materia pictórica no obsta para que el sentido de la proporción y la medida se hagan sentir en el resultado plástico que cada pieza ofrece por sí sola. Es algo, por lo demás, totalmente lógico y hasta ‘previsible’ en un artista convertido en estudioso profundo de su propia obra. Y es que, para Sebastián García-Garrido, el cuadro es el soporte donde el pintor pone a prueba su capacidad de reflexión ante espacios infinitos o acotados, cerrados o abiertos, dilatados por la flexibilidad de su horizonte o constreñidos por la concreción de su universo interior o la rigidez geométrica de un perímetro. A ellos, incorpora objetos y motivos ajenos, en principio, a la misma esencialidad de la composición, aunque tampoco queda entenderlos como fruto de la arbitrariedad o capricho del pintor. Sino más bien, del interés por enfatizar una serie de ‘presencias’ icónicas que tiene su oportuno reflejo en las mismas ‘transgresiones’ que la mano del hombre ha protagonizado sobre los escenarios de tierra y asfalto, vulnerando así su más celosa intimidad.

Sometidos al rigor ‘planimétrico’ del encuadre y la ‘arquitectura’ de línea, los paisajes de Sebastián García-Garrido ponderan el valor sensual y minucioso de una pintura a la que no satisface la inspiración brindada por el mundo exterior, sino que ‘necesita’ *a posteriori* de una fuerte carga de maduración y especulación formal en el marco privado del estudio. De ahí, la importancia concedida al tratamiento de las superficies y a la cualidad gráfica del dibujo, entendida como auténtico esqueletaje constructivo del cuadro, fuera de automatismos y negando cualquier posibilidad a la improvisación. La fluidez y robustez del trazo encuentra un eficaz aliado en un exhaustivo conocimiento del color, integrado en la obra más como seña de identidad y vehículo de definición plástica que como recurso efectista. La extremada pulcritud de las entonaciones seleccionadas induce a esparcirlas sobre el soporte sin atisbo de mezcla y mínimos golpes de espátula, configurando áreas, franjas y registros cromáticos que revalorizan y ‘justifican’ el ejercicio dibujístico previo.

La orquestación y yuxtaposición de gradaciones nos permite descubrir desde el cierto anclaje postimpresionista que informa la visión del cuadro como conjunto, al guiño, en relativo punto, *fauve*, implícito por la osadía y ‘salvajismo’ que impregnan determinadas interpretaciones cromáticas del motivo real. No obstante, y frente a forzados encasillamientos teóricos, Sebastián García-Garrido impone su visión idealista y vertebradora de la pintura y su consciente subordinación a un clasicismo arcano que cobra entidad conceptual como categoría estética y en calidad de conducto hacia la paulatina simplificación de la anécdota, sin incurrir en los límites impuestos por la abstracción.

J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ. Dpto. Historia del Arte. Universidad de Málaga



Sagrada Familia con tres liebres
xilografiada por Alberto Durero en 1496
conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid
cierra y concluye en la ciudad de Málaga
este *Elogio a la Lengua Española y las Artes del Libro*
salido de imprenta el diecinueve de marzo de 2014
festividad de San José
Patrón de todos los trabajadores de la madera
a quien se encomienda este libro

LAVS + DEO

